ГРАДАЦ

часопис
за књижевност,
уметност и културу

73·74·75

ЧУДОВИШТА И ВРАГОВИ

ГРАДАЦ

Часопис за књижевност, уметност и културу
Година 13—14.
новембар-децембар 1986; јануар-април 1987.

Редакција:
Милијан Милошевић, Радојко Николић, Миленко Пајић, Милосав Маринковић и Бранко Кукић

Уредник:
Бранко Кукић

Главни и одговорни уредник:
Милијан Милошевић

Дизајн:
Миле Грозданић

Коректор:
Србислава Вилимановић-Станковић

Издавачки савет:
Гроздана Комадинић, Мила Бакић, Драгољуб Суботић (председник), Милован Вуловић, Ђорђе Цајић, Милијан Милошевић, Добривоје Благојевић, Драгић Ћирковић и Бранко Кукић

Градац излази шест пута годишње у двомесечним свескама. Годишња претплата 6.000 динара. Жиро рачун: 61300-603-981 (за Градац) Дом културе Чачак. Издаје Дом културе Чачак, Трг устанка 1. Штампа РО Култура — ООУР „Слободан Јовић", Београд, Стојана Протића 52.

Рукописе слати на адресу: Дом културе Чачак, редакција часописа **Градац**, Трг устанка 1, 32000 Чачак. Телефон редакције 42263. Рукописи се не враћају.

На основу мишљења Републичког секретаријата за културу СР Србије број 413-572/74-02 од 5. октобра 1975. године, не плаћа се порез на промет.

73'74'75

САДРЖАЈ

Овај тробро је приредио
Јовица Аћин

Чудовишта и врагови

припадају делимично и несвесној мотивацији, могу бити разноврсни. Истакао бих на овом месту једино најуниверзалнији: колико год то порицали, чудовишта и демони су нам блиске творевине, било да их волимо или мрзимо, бојимо ли их се или у њима видимо своје заштитнике. Ми смо њихови родитељи и њихова деца. Од настанка света до данас не можемо без њих. Они су попут нас. Има их смешних, тужних, веселих, грозних, моћних, злих, мучитељских, слабих, нежних, има их лепих и ружних. Али, каква год да су, чудовишта су фантастична, чак и кад њихове облике откривамо у збиљи. Увек су по „логици" отклона.

Отклон? То је скретање од зацртане путање, измицање из окружја којим успевамо да руководимо. Тамо где опасност можемо да утврдимо, да је идентификујемо, нема „монструозног" и „демонског". Ту је сувишно позивати се на чудовишта и демоне. И зато су сва чудовишта у историји, од оних која су потекла из маште праисторијског човека, затим антична, средњовековна, па све до почетка нашег века, у већини случајева творевине које припадају причи, митовима, уметности и чија нас иконографија и дескрипција привлаче као наша имагинацијска колевка. Испитујући их, сазнајемо нешто и о свом пореклу, нешто о својим бившим страховима и сусретима с непознатим. Лако нам је сада с тим чудовиштима. Могли бисмо и да живимо с њима. А по потреби, увек би се нашао јунак да их савлада. Но, бежећи у окриље тих старих чудовишта, можда скривамо страх од новорођених, савремених, стравичнијих од свих оних које је човек током историје могао да измисли или замисли.

Ни појам пакла више није исти с некадашњим. Апокалиптичке звери су невине према зверима које се данас помаљају, у овој модерној цивилизацији генетичког инжењеринга, политичког инжењеринга, цивилизацији рачунарској и нуклеарној. Усред те цивилизације, опет смо у ситуацији да не умемо да идентификујемо опасност, да је тек наслућујемо. Стога бих желео да се овај темат прочита и као упозорење: чудовишта о којима је у њему реч ипак су партикуларна, често измаштана — модерна чудовишта су стварнија и стравнија: она су тотална.

Јовица Аћин

Појам чудовишта

Клод Каплер

Шта је чудовиште и која се све значења везују за ту реч? Како се дотична значења могу поставити у односу на одређено виђење света и како их оно прихвата?

Јасно је да не постоји **једна** дефиниција чудовишта, већ више покушаја дефинисања који се разликују од аутора до аутора и, нарочито, у зависности од епоха. У најопштијем смислу, чудовиште се утврђује **у односу на** норму, која је општеприхваћена истина: филозофија чудовишту не придаје, тек тако, врсту егзистенције **по себи**, иако га са нормом спонтано усаглашава. После тога, све зависи од начина на који се норма дефинише. Модерна биологија и генетика срозале су овај појам до равни фикције: наука, у XX веку, не пристаје да издвоји неки идеалан, довршени **образац (тип)**; свака врста представља „складиште гена" изложених игри комбинаторике и мутација. Ако људска врста показује релативно постојане облике, то делом потиче од скорашњег јој карактера: нормативна тачка гледања тиме се искључује. То није сметња за обичног човека да се и даље користи овим појмовима, нити је, у свету науке, тератологија тиме постала мртво слово на папиру. Премда се чудовиште (наказа, ругоба) више не дефинише у поређењу са неким непроменљивим обрасцем, оно се може окарактерисати као изузетак у односу на општи ток генетичке комбинаторике, узимајући у обзир њене различите модалитете на тренутном ступњу биолошке еволуције.

Ова идеја није искључива заслуга XX века, у потпуности се може свести на једну формулацију Аристотелову: наказа је појава која иде насупрот „општости случајева", али не насупрот природи сагледаној у своме тоталитету.

Овде не можемо да пратимо историјски развој појма чудовишта. Определили смо се, међутим, за неколико „сондирања" прошлости, како бисмо начинили кратак преглед тога питања. Примери су одабрани како због своје разноврсности, због односâ сродности или супротности који владају међу њима, тако и на основу њиховог историјског значаја. Позивањем на Аристотела, на светог Августина и на неке средњовековне ауторе, не смерамо да, у грубим цртама, понудимо некакву „еволуцију" појма чудовишта: таква врста скокова из једне епохе и једне цивилизације у другу, наудила би целом подухвату. Желимо, просто-напросто, да, примера ради, истакнемо нека становишта. Она нам пружају три обрасца размишљања:

— Генетични, на основу испитивања узрокâ (Аристотел и, знатно доцније, Амброаз Паре).
— Теолошки и естетички, с обзиром на склад универзума (свети Августин).
— Егземпларистички или нормативни, са упућивањем на узоре од којих чудовишта изгледа да одступају, попут неуспелих репродукција. То је становиште средњег века, које не искључује Августиново (он га изврсно познаје и делимично преузима), и које, премда удаљено од Аристотеловог, није да није у некаквој вези са њим.

Аристотел, у књизи **Настанак животиња**, са готово научном строгошћу излаже своје размишљање о живим бићима.

Према њему, настајање неке јединке — било да је реч о животињи или људском бићу — подлеже борби између Форме и Материје. „Принцип" је ту мушког рода. Бартелеми Енглез преузима Аристотелову теорију у своме делу **Liber de proprietatibus rerum** у књизи X, поглављу II „О форми", и тумачи је на свој начин, у исти мах песнички и простодушан: „форма је налик човеку јер је кадра да оплоди више материјâ, као што један мушкарац може да оплоди више жена".

Мушки принцип истовремено је и Делатни узрок, онај који процесу даје почетни подстицај, и Формални узрок, који одређује појединачно обележје тока који тај процес следи: тај је принцип уједно и **lógos tēs ousías** који одликује **суштину** бићâ и ствари; а који Бартелеми претаче у врло лепу реченицу: „форма је оно што нам пружа лепота, и суштина, и светлост у свакој ствари".

Мушки принцип делује на **Материју** која је, по природи женска и без делатне моћи. Са тачке гледања рађања, мушки је принцип мушко „семе", а Материја,

женски „остатак", једна је супстанца у виду крви која се доводи у везу са менструалном крвљу. Прво време тога сусрета Форме и Материје врста је борбе која одлучује о природи ембриона и, као прво, о његову полу: ако мушки принцип успе да савлада Материју, „привуче је к себи и ствара заметак мушког пола". Уколико буде поражен, он се или преобрати у своју супротност (то јест у Материју, женску супстанцу), или бива уништен.

Идеал, или норма, јесте репродуковање до истоветности: мушко дете које личи на оца. Што се више удаљавамо од тога узора, несавршеност расте. На најудаљенијем ступњу, изданак више нема ни људско обличје и представља чудовиште (наказу). Прва је одлика наказе, дакле, да је друкчија. Појам наказности, према Аристотелу, много је шири него за модерне тумаче; у ствари, већ се свако дете које не личи на родитеље може сматрати за наказу (из-род), ругобу, у оној мери у којој је, у његовом случају, Природа изашла из оквира изворног обрасца. Прва етапа тога удаљавања јесте рађање женске уместо мушке јединке; Аристотел, ипак, опрезно скреће пажњу да је та прва несавршеност нужна за опстанак врсте; није, дакле, погрешно извести закључак да жена није чудовиште, већ да је, једноставно, несавршени мушкарац: она је нешто попут „неплодна мушкарца". Доста је занимљиво истаћи како се, од Аристотела до Фројда, никако не можемо ослободити уверења да је жена ушкопљени мушкарац!

Иако рађање женских јединки није потпуна наказност, пошто је нужно и опште, у већини случајева где Материја, женски принцип, однесе превагу, наказама су врата отворена.

Наказност или несличност може имати разне прелазне облике и укључује и такве аномалије као што је „осакаћеност" или прекомеран број органа или удова. Природа, међутим, не чини ништа случајно, ништа не чини без циља, она не греши, чак и када су неки њени плодови супротни норми, „општости случајева": она има своје **навике**, које сматрамо за норме, али изузеци које, из језичке лагодности и готово погрешно, називамо **наказама**, ни у ком случају не представљају поновно довођење у питање свеопштег поретка. Аристотел, свети Августин и средњи век у том погледу су сагласни: остаје само да је, за Аристотела, појам наказности у исти мах врло широк и снажно релативизован.

Ове појмове, који су код Аристотела изражени кохерентно и у оквиру одређеног система, поново срећемо расејане код писаца средњег века: када би се ти разбацани делови прикупили, можда би се могла васпоставити једна целовитија теорија наказности, али изгледа да је средњи век био лишен занимања за такав један подухват.

Свети Августин, у чувеном спису који наводе многи средњовековни аутори (**Божја држава**, XVI, 8), износи сва „опадања" доказивања у односу на аристотеловски систем.

Наказа се јавља на свим ступњевима настајања (то је за Аристотела очигледно), било да је реч о свету људи, животињском, минералном или биљном. Августина, међутим, занимају само наказе у људском облику или оне које важе за такве, у оној мери у којој постављају неки теолошки проблем и за хришћанина представљају могућност да посумња. Очигледно је да његов циљ није да то питање научно разјасни (поготово му није стало до тога да тачно одреди појам наказности и појам узрокâ): за њега је реч о томе да на прави пут врати верника који мишљу од тога пута одступи: то нам показују изреке попут **Nullus fidelium dubitaverit** (нека ниједан верник не сумња да) и **quis ita desipiat ut** (ко би био толико луд да помисли да) и **confidendum est** (треба веровати да). Наслов поглавља открива, уосталом, праву природу онога чиме је заокупљен: јесу ли нараштаји наказâ адамско колено? Питање је постављено поштено, помоћу речце **an,** која не наводи на одређени одговор.

Његово размишљање завређује да буде изложено, с обзиром да он наговештава начин мишљења својствен средњем веку: то раздобље, одбијајући да неку

ствар посматра по себи, у стању је да је сагледа само из опште, теолошке перспективе. Што се тиче појма наказности, онаквог какав избија из светог Августина и какав ће се поново срести у средњем веку, извешћемо га, нешто даље, на основу самог текста.

Намера је Августинова да одлучно позове верника да не доводи у сумњу основаност и савршеност стварања у његовом тоталитету: онај који, суочен са наказношћу, закључи да је реч о **грешци** Творчевој, показује духовну ограниченост; у ствари, пошто види само једно, врло ограничено, поље универзума, није у стању да уочи разлог онога што га саблажњава.

Човек који сумња обична је незналица; његов је видокруг крајње ограничен.

Онај који није у стању да „сагледа целину саблажњава се тобожњом обезобличеношћу једног дêлâ, чија му саобразност и однос са целином нису познати".

Уистину, речима **саобразност** и **однос** ваља подразумевати наказност: поново срећемо идеју, коју је исказао још Аристотел, да ништа не долази случајно и да Бог — или Природа — не може да се превари; Августин употребљава један изузетно занимљив обрт који би се могао наћи како код једног Аристотела, тако и код једног материјалисте попут Лукреција, за кога је **стваралац** Универзума Природа: по Августину, није реч о томе да се чудовишта посматрају као дело неког мање савршеног творца.

Уистину, има Бог своје разлоге: „Ако је тачно да тако има више разноврсности, Творац, чија дела нико не може да куди, зна шта чини."

Различитост, тако прирасла за срце средњем веку, као да се истиче да би ублажила коначност тог исказа. Један други начин да се искази-маљеви учине привлачнијим, јесте њихово дотеривање, само, овога пута на крају реченице: „А Бог је творац свих ствари, који зна шта треба или шта је требало створити где и када, који има осећај за лепоту света и уме да уреди различите делове његове у односе сличности или различитости."

Лепота света посматраног у целини слична је ткању на коме се сличност и различитост преплићу између себе.

Тај преплетај, као мотив, драг је средњем веку. Ако Августин за критеријум Лепоте Универзума узима сличност или различитост, да не би рекао несличност, није у питању случајност. Видели смо, уистину, да су наказе, по дефиницији, **различите** од прототипа човека, несличне. Августин управо покушава да озбиљност те несличности сведе на најмању меру: стога што не личе на друга људска бића, не значи да и оне не воде порекло од првог човека, ex **illo uno protoplasto.**

Као доказ наводи он све оне потомке човекове који су далеко од тога да личе на своје родитеље (став супротан Аристотелу, за кога су такви потомци на самој граници наказности). И даље је, значи, сличност мерило за нормалност и око тога појма врти се суштина овога закључка: доиста, ако игде на свету постоје **расе** наказа, оне су потврда наказних појединаца што међу нама постоје као изузеци: ови потоњи неће бити лишени сродних примера у Универзуму, неће више бити **бесмислени**; формула за поређење **quemadmodum . . . ita** (у другој реченици) снажна је потпора тој идеји: „Због чега Бог није хтео да на исти начин створи неке народе, из страха да ми не помислимо, видећи да се нека наказа роди међу нама, како је ум који је обликовао људску природу омануо у своме делу [. . .] ? Отуда, не би требало да нам се чини бесмисленим што на свету постоје расе наказâ, као што у свакој раси постоји известан број људи наказâ."

Очигледно је да и у различитости постоје одређени ступњеви и то, понекад, ствара тешкоће: заправо, када се има посла са типовима наказâ **„hominum vel quasi hominum genera"**, они се без много муке могу сврстати у људски род. Али, ако за мерило узмемо појединце код којих превагне анимално **„magis bestias quam homines"**, рецимо, псоглавце (супоcéрahles), мало опрезности није на одмет! У томе је, рећи ћете, проблем светог Августина и просто не знамо шта нам је чинити

са том упорношћу да се наказе сврстају у потомке Адамове: но, та нас упорност поглавито занима уколико може да нас у, овом поглављу, [illegible], **дефиниције;** очекивали бисмо, у вези са овим развијањем идеја о наказама, и неку дефиницију наказе: е па, све до чега смо дошли, јесте дефиниција човека уопште: **animal rationale mortale.** Тај поступак, који већ одаје средњи век, објашњава, можда, зашто је тако тешко, код средњовековних аутора, наићи на било какву дефиницију наказе: оно што је битно, нису појединости — значи да наказа остаје појединост — већ сагледавање целине и оно што је у средишту тога виђења, човек.

Ето због чега смо принуђени да појам наказности изведемо на основу раштрканих појединости. Лако је сада прикупити и она мерила која се придружују претходним, да би се слика наказе употпунила.

Наказа — чудо природе или чудовиште разликуе се, у односу на велики број, својом реткошћу: „Разликује се, ипак, оно што природа производи у великој количини и оно што се, својом реткошћу, показује као чудно."

Наказно је оно чији нам је изглед неуобичајен по облику тела, боји, покретима, гласу, „и чак по функционисању, појединостима или особинама своје природе".

Код њега је природа одступила од уобичајеног тока **(ab usitato cursu),** као да је изашла изван своје путање**(exorbitasse).**

Наказа је врста одступања у односу на Форму (још увек се нисмо одвише удаљили од Аристотела): обезобличеност, међутим, није ружноћа, пошто доприноси лепоти Универзума, видели смо већ, као чинилац разноликости.

Ако смо толико дуго и подробно изучавали спис Августинов, то је стога што је корисно подсетити на Традицију: средњи век, у погледу свега што има везе са наказама — као и у погледу многих других тема — носи жиг Традиције и у том подручју и не треба тражити неку нарочиту изворност. Као што је и своја чудовишта средњи век преузео од антике (грчке или римске), а затим, почев од XII до XIII века, и са Истока (одакле су, узгред, још пре тога црпили и сами Грци), нарочито од Кине, интелектуални однос према наказности није баш био стециште нових идеја. Све до XV века, мало је стваралачког или оригиналног о том питању; премда се на цртежима и сликама, у то време среће једно ново покољење наказâ, биће потребно сачекати XVI столеће да би се уочио један покушај кохерентног и системског размишљања о чудовиштима (наказама): Амброаз Паре позабавиће се тиме, али ће и сâм умногоме остати под утицајем средњовековног наслеђа.

На основу којих се то делâ може уобличити појам наказности у средњем веку? Писани трагови су многи: обухвàтају радове из космографије, како смо видели, дидактичке списе попут оних Соленових или Исидорових, радове из природописа, попут гласовитог Физиолога који је послужио као исходиште небројеним верзијама и прерадама, од II до XV века, на велики број језика (међу којима јерменски, арапски и етиопски . . .), енциклопедијске „Суме" попут оних Алберта Великог, Венсана де Бовеа, Томе де Кантемпреа, или Брабана, Робера Бакона, Бартоломеуса, Англикуса, теолошке „Суме" попут оне Томе Аквинског, или песничке и филозофске, попут оне Дантеове, разне Хронике, књижевне списе . . . Излишно је наглашавати да је то поље истраживања чија ширина увелико премаша оквире ове књиге! Да бисмо се ограничили на један уско стручан материјал, задржаћемо се углавном на путописима, не оклевајући да се позовемо, када се за то укаже прилика, и на нека штива друкчије врсте.

Какав је поступак аутора који су се бавили питањем наказа?

Конрад фон Мегенберг, који је, 1348—1350. године, написао једну **Buch der Natur,** веровао је, пишући је, да преводи једно дело Алберта Великог; у ствари, и нехотице је превео **De natura rerum** Томе де Кантемпреа: ово, уједно, пружа слику о извесном одсуству реда које се очитовало у свим тим делима проучавалаца природе, и о чињеници да, ако књиге и нису

сасвим личиле једна на другу, а оно, бар, да је било понављања из књиге у књигу. Аутори које он прати, природно, јесу они на које се позива писац кога преводи и наведени су без икаквог хронолошког реда: „Augustinum, Ambrosium, Aristotelem, Basilum, Ysidorum, Plinium, Galienum, Aviсеппат". Најмлађи је Авицена: види се да савремени научници нису много занимали преводиоца. Овај потоњи, ипак, није био лишен критичког духа и, на почетку друге књиге, најављује посве личне намере: „Одустајем од распореда латинске књиге стога што је много замршен", и прави нову класификацију, уистину различиту од Кантемпреове. Конрад фон Мегенберг, очито није био љубитељ наказâ: намеравао је, у ствари, да изостави Томино III поглавље, **De monstruosis hominibus orientis,** али после придике коју су му одржале неке добре душе, сматрао се обавезним да га прикључи њњизи, у додатку, и јасно истиче како то чини „из пријатељства"; не пропушта, при том, да нагласи како његово мишљење није сагласно са мишљењем ауторовим: немојмо замишљати да он уноси корените новине, спорна тачка је у томе да се утврди потичу ли неке наказе од Адама или не.

Све ово пружа неку чудну мешавину оданости прошлости и личних интервенција: такав је, помало, случај са свим средњовековним ауторима који се, на изглед, задовољавају тиме да следе своје претходнике, али преиспитују или делимично прерађују њихова дела. Преписивач, преводилац или вулгаризатор нехотични су издајници, не увек препознатљиви на први поглед.

Постоје, упркос свему, изузетно независни духови, какав је био Алберт Велики: он квалификује као **бесмислене** знатан број прича које му се чине невероватним; не устеже се да осуди „науку" Плинијеву и да у њој изнађе многе заблуде; када говори о ауторитетима попут Солена, дешава му се да их осумњичи за лаж. Сматра да су **Sciopodes,** о којима говори Плиније и многи други, пуко и физички немогуће застрањивање сањарâ (ову тврдњу поткрепљује врстом здраворазумског размишљања), да су гуске са „дрвета утви" бесмислена бајка, јер је и лично виђао те ирске гуске како се пâре и како се прикла-њају општој судби свих гусака на свету! Добро је ако и Аристотел измакне његовом суду.

Од наших великих путника, нијелан не показује неку запажену независност духа: људи од вредности, као што су План Карпен, Рибрук или Колумбо, задовољавају се тиме да унесу одређене исправке у једну Традицију која за њих, у већој или мањој мери, остаје истинитом.

Да бисмо, из наших писаних радова, извели појам наказности, помоћи ћемо се једним француским преводом Томе де Кантемпреа, а „као контрапунктом", послужићемо се трактатом Амброаза Пареа **О наказама и чудовиштима** (прво издање, 1573; друго издање, 1579).

Прва тешкоћа на коју наилазимо у жељи да исцрпно одредимо појам наказе код наших писаца, јесте у томе што они саму реч **наказа** не употребљавају увек изричито: све у свему, сама та реч и не јавља се пречесто. Догађа се да се нађемо пред неким списом, попут овога који следи, где и није сасвим јасно шта мислити о наказности, а поготово о начину на који ови аутори на њу гледају: „Каза ми како у источним крајевима Катеа постоје големе шупље стене у којима се скривају нека Створења **која у свему имају обличје** (и понашање) **људи, осим** што не могу да савију колена, већ корачају нахерено, и ходају ни сам не знама како, скачући; како нису виши од лакта и, посвуда маљави, живе у шпиљама којима се нико не може примаћи."

Да се човек упита где почиње животиња! Где престају **форме** и **понашања** људска и где почињу она што припадају наказама! На првом кораку, спотакнемо се о двосмисленост која се на свани начин прилепи уз наказу: наказа је биће које **мање -више** одступа од норме, и даље се све састоји у начину процењивања тог одступања. „Створења" о којима говори Рибрук припадају роду наказа али, ако веру по-

плонимо првом одређењу: „која су у свему имала људско обличје", а да ономе „осим" не придамо више вредности него кад је реч о обичној рестрикцији другог реда — што је изгледа случај — може се пасти у замку једног обрта варљива стила.

Може се, исто тако, закључити да Рибрук говори о **форми** али, ограђујући се, указује на особености које немају ничег заједничког са формом (крутост ногу, стас тих бића, чињеницу да су обрасла длаком), што је, уосталом, навело Бержерона да у преводу допуни Рибруков обрт: на тај начин је избрисао оно што је у тој формулацији апсурдно, и самим тим занимљиво! Мерило за наказност и даље је, дакле, **форма:** међутим, одступање које ово или оно створење показује у односу на форму, питање је субјективне процене. Бартелеми Енглез, наводећи Аристотела, тврди да је „форма оно по чему се нена ствар разликује од друге"; преостаје да се утаначи та **разлика**.

Француски превод Томе де Кантемпреа није оптерећен појединостима и гласи, просто-напросто:

Знајте, истина је: Источњаци
Посве друкчији од нас су.

Приметићете да он не говори о наказама али, како његов спис за тему има наказе које су, скоро неизбежно, „оријенталне", то нас наводи да на ова два стиха гледамо као на неку врсту дефиниције наказе: наказа би, дакле, била **сасвим друго;** елем, тај образац од речи до речи подсећа на онај који Рудолф Ото даје о светом. Свето је **ganz andere.** Не може се из овог повезивања извући закључак о неком односу између наказе и светог (светиње), али је извесно да је тај однос изворан: наказа одржава, са божанством, непосредан или посредан однос. Псеудо-Тома (тако ћемо, како је уобичајено, звати аутора римоване верзије на француском, са тумачењима), уосталом, сам уводи ту везу са светим, с обзиром да, у стиховима 12, 13 и 14, додаје, без прелаза:

О томе вам све живо умем рећи
Без разлога и узалуд начинио није Бог
Баш ништа . . .

Ма како била тајновита, наказа је врста испољавања Бога. Па ипак, то није довољно да наказу дефинише: најчешће се прибегава њеном довођењу у однос са Природом. Амброаз Паре, у свом предговору из 1573. за расправу **О наказама и чудовиштима,** наказе дефинише као „створења што се јављају противно природном току."

Била је то врста прилично спонтане дефиниције чија је мана била у недостатку финеса. Када се упитамо о појму наказе, не можемо остати ни на једној тако уској дефиницији, због саме чињенице да, код наказности, постоје многобројна, врло различита, мерила вредности. У предговору из 1759. Паре свој суд допуњује и дотерује: „наказна су створења што се јављају **изван** природног тока" и уводи разлику између наказа, чудовишта и „осакаћених": „чудовишта су створења која долазе сасвим против Природе [. . .] Богаљи, то су слепи, ћорави, грбави, кљакави, или они што имају по шест прстију на руци или ногама, или мање од пет, или прсте срасле један за други".

Он значи, успоставља једну лествицу за процењивање и у томе лежи једна значајна чињеница: премда се, као полазним чињеницама, служи првенствено средњовековним подацима (између осталих, и хроникама које сежу до пред крај XV века), желео је да своје размишљање систематизује и унесе мало реда у једно до тада врло нејасно подручје.

Уистину, ти појмови **против** и **изван (с оне стране)** природе доста су, код наших аутора, магловити. Међу покушајима дефинисања, један од најзанимљивијих среће се код Мандвила (поводом сасвим друге теме) у одељку у коме покушава да истакне разлику између „приказа" и „идола": „Прикази (кипови) су слике начињене по угледу на било коју **ствар из природе,** као што су ликови мушкараца и жена или сунца, или неке звери, или других **ствари из природе.** А идол је слика саздана **лудом вољом човековом,** која се не би могла наћи међу **природним стварима,** као што је нека прилика са четири главе или човек са коњском, или говеђом, или главом друге неке животиње, којег никада

ниједан човек није видео у **природи** и по **утврђеном реду.**"

Овај је одељак, у Мандвиловом делу, тренутак искрености: у извесној мери представља врсту несвесне осуде наказа о којима аутор говори штедро и са убеђењем, целим током своје књиге, и неће много требати па да се направи одлучујући корак: наказност је врста **махнитости,** на првом месту махнитости маште. Његов поступак да дође до дефиниције наказе (а да саму ту реч избегне) искључиво је негативан. Мерило је и даље Природа, пошто је за ове ауторе, по дефиницији, Природа Норма. То прибегавање Природи као Норми вероватно је оно што нас највише скреће с пута и то је, можда, уједно, и оно што представља најважнију препреку за дефинисање наказе, за извођење закључака у погледу наказности.

Мандвилов је исказ вешт, по томе што оставља отвореним питање по чему је наказа против Природе или „с оне стране" Природе: наказа је оно што није у сагласју са „поузданим уређењем" посматраног модела.

Ова дефиниција је најосмишљенија и најпоузданија од свих које смо могли наћи код наших аутора, а много нас је који увиђамо да се наказа опире позитивним дефиницијама: ове последње упадају у замку, као што се дâ наслутити из предговора Пареовог, јер захтевају да се одређеним речима **(против, с оне стране,** а да не говоримо о **Природи!)** припише тачан садржај и, пре свега, утврде **границе,** што је, за ту тему, врло незгодно.

Не можемо у исту раван са одломком Мандвиловим стрпати и оних неколико стихова Псеудо-Томе који се служи, уместо речју Природа, једном врло занимљивом речју, речју **Разум:**

Јер добро знам шта нам значи
облик им **разуму ни налик:**
По **разуму** није да човек
Рогове има, реп и мане разне;
Јер, ако то троје има, велим,
То је од чиста **сувишна;**
Јер танав човеков облик није.

Корисно би било одгонетнути шта под **разумом (разлогом)** подразумева аутор, али остали део његовог дела, на жалост, далеко је од тога да нас одведе до такве истанчаности! Интересовање за ову реч, овде, у првом реду произлази из тога што је употребљена уместо речи **Природа.**

Појам **разума** и сувише је сложен да бисмо га могли укратко анализовати, али се, бар можемо подсетити на нека значења из његове етимологије **ratio** као прво, значи **рачун;** уједно и **систем, поступак, план;** то је онај схватљиви поредак ствари. Средњи век није задржао ова значења из латинског, али реч **raison** користи у одређеном броју значења међу којима се издваја појам **реда, праве мере:** оно што је противно њима, неред, одсуство мере, манифестације су безумља, лудости. Дакле, ни Бог ни Природа не могу се оптужити за неразумност: напротив, као порекло нереда може се изнаћи нека „folle volonté domme" (луда воља човекова), како је рекао Мандвил. Тако се посредно расветљава појам Природе: она је уређена од стране Божје, устројена је на основу једне мудрости без грешке.

Наказа је, значи, очитовање одсуства реда. Она је одсуство реда услед недостатка или „сувишка", при чему као мерило служи почетни **облик (форма),** облик човека, животиње или биљке, савршен, онакав каквог га је Бог дао. Она је, дакле, по природи „несавршена". Ту реч срећемо у једном одељку у **Malleus Maleficarum,** где се појам монструозности дâ наслутити: „Алберт, у својој **Књизи о животињама,** истражујући да ли зли духови, па чак и вештице, могу збиља да стварају животиње, одговара да могу, са божјим допуштењем, да стварају несавршене животиње."

Те су животиње само врста рђаве имитације, угледања, кривотворено стваралаштво.

Познато је у којој је мери, за средњи век, појам **савршенства** суштински, у свим подручјима. „Златни број" је, за занатлије, савршени однос пропорција; он је тај који, за поједини предмет, утврђује највиши стадијум на лествици човекових ос-

тварења. Читава средњовековна музика, од XII до XVI века, заснива се на савршеном метру (тернарном, тројном), **tempus perfectum** и његовим евентуалним комбинацијама са несавршеним метром (бинарним, двојним), **tempus imperfectum.** Савршеност је, у свим областима, неизбежна референца, и ако за наказе као референца служи Природа, значи да је, према томе постулату, она савршена.

Несавршеност се очитује кроз недостатак реда, неред је, значи, слика зла: „Као што су, према Августину, природа и ред повезани са идејом добра, тако и неред долази од идеје зла. Међу добрим анђелима ништа није у нереду; међу злим анђелима ништа није у реду (уређено)."

Наказа, чедо нереда, слика обезобличености, често се сматра и за непријатеља Лепог. Кристофер Колумбо, с обзиром да није био наишао на ружне урођенике, закључује из тога да наказе није срео: „До сада, на овим острвима нисам срео људе наказе, упркос ономе што многи мисле. Напротив, урођеници су врло лепе спољашњости [. . .]." И, нешто даље, у истом писму: „Тако, дакле, нисам видео наказе и нисам имао гласова о њима. Знам само да на једном од ових острва [. . .] становништво образују људи за које се на свим другим острвима сматра да су изузетно крволочни, и да се хране људским месом [. . .]. Међутим, нису они ништа ругобнији од других."

Познато је да се, од старина, људождери сврставају у чудовишта: Колумбо, тврдњом да они нису „ругобнији од других", истиче својеврстан парадокс! Ружноћа је скоро обавезно обележје наказе (чудовишта); тако Риколд да Монте Кроће описујући једно татарско племе, повезује придеве **monstruosam** и **horribilem.**

Доцније ћемо видети да ови Татари, како Риколдов опис одмиче, постају чудовишта, услед саме чињенице што их овај сматра ружним и друкчијим!

Наказа је у многим случајевима **шкодљиво биће:** Журден де Северан, кад говори о животињама џиновског раста, без околишења изводи закључак да су шкодљиве и „прекомерно отровне"

Појам горостасног близак је појму прекорачења, тесно је, дакле, везан са наказношћу.

Међутим, оно што прекорачује границе обичног, не спада увек у „horribilis", „rabiosus" или слична одређења истога реда. Догађа се да се нека наказа одликује својом лепотом и са изненађењем откривамо, код Риколда, изузетан, редак драгуљ: један дивљи магарац (asinum silvestrem), међу другим наказама **inter alia monstra),** лепотом надмаша све звери и животиње на свету **(excedit in pulchritudine omnes alias bestias et animalia mundi).**

Наказност се, дакле, налази на **самом крају,** било да је реч о Лепом или о Гнусном.

Најзад, наказа је и оно што се одликује својом реткошћу. Леон Африканац, у вези са неком животињом на којој ништа није вредно пажње, бележи: „Она се ту не среће у великом броју, осим у пустињама Либије: руку на срце, понека се среће и на простору Нумидије, али се ту држе за створења наказна."

Ово показује до које мере појам наказе може бити релативан и субјективан! Августин је врло мудро претпостављао како је могуће да другде постоје такозване расе наказâ, да би пружио доказ за постојање створења која се код нас држе за наказна: то је доводило готово до порицања самог појма наказе или, у најмању руку, његове знатне релативизације; уколико неки створ престане да буде **изузетан,** он више није наказа.

Белфоре, у својим **Причама о чудесима,** бори се против склоности да се наказом назива и „оно што је у својој врсти у природи обично" и хвали Скалигера што „уопште не пада у грешку у коју су неки [. . .] упали, приказујући као наказно оно што уопште није, попут оних који називају крокодила, нилског коња и друге сродне дивље зверке наказним, када је чињеница да природа ту није прекорачила њихову савршеност [. . .]: с обзиром да би на тај начин све оно што би добило назив ретког требало уједно да важи и за Чудовиште."

У XVI веку, доиста, појам наказности подстакао је многа разилажења у ставо-

вима: Паре, међутим, чије су нам заслуге познате, био је један од тих „претварача у наказе" које осуђује Белфоре. Он употребљава придев „наказан" и из најбезначајнијих разлога — у вези са „камењем" (односно камењем у бубрегу): „Поменути Колоси дали су ми речено камење да га ставим у радну собу, као предмете наказне, и дао сам их насликати што је могуће верније". Или поводом женâ, жртава гинеколошких недаћа, колико ретких, толико и опасних: „Слично томе, постоји и једна врло наказна (монструозна) ствар, видети неку жену како од болова у материци и по три дана није у стању да се покрене, делујући као да не дише, као да нема пулса у артерији, при чему су неке сахрањиване живе, јер су их драгани држали за умрле."

Он сврстава у „земаљске (копнене) наказе" жирафу, слона, камелеона, као и Хаиита „који живи искључиво од ветра". Појам наказе (погрешно) простире се и на све оно што није обично (банално). Паре, уосталом сам себе оправдава: „Претерујемо, свакако у употреби речи наказа (чудовиште), да бисмо поткрепили овај спис; у тај ред сврстаћемо и Кита и рећи да је то највећа риба-наказа што се може наћи у мору [...]."

Ово кружење видокругом завршићемо готово са хумором, подсећајући на догађај који се десио Рибруку приликом боравка на двору Великога Кана: „Како би нас видели да наилазимо, људи нас посматраху са чуђењем, као да смо наказе, и то нарочито стога што смо били босоноги."

Латински текст каже **tanquam monstra**: Европљанин који показује склоност да свуда види наказе чим изађе из свога уобичајеног света, наједном упадне у замку неке обрнуте ситуације. Тај фрањевац што тврдоглаво хода босоног по цичи зими, док сви становници тога краја набављају крзна и чизме, вероватно важи за махнита, ако не и за наказу (чудовиште)! Извесно је да Рибруковом хумору дугујемо израз **tanquam monstra** и ништа нас не спречава да у томе видимо сведочење једног умног човека који се, у току својих путовања, на неки начин повлачи у себе и, са запаженим осећањем за релативност, доноси суд о појму наказности.

Покушаји да се дође до дефиниције, које смо сагледали, ослањају се првенствено на телесни изглед наказа. Међутим, средњи је век био заокупљен и њиховом моралном природом. Да ли су наказе разборите, могу ли бити добре, врле, имају ли душу?

Постојање или непостојање душе узима се за мерило. Конрад фон Мегенберг придаје много важности томе питању пошто, упркос његовом невеликом интересовању за наказе, он тиме бива заокупљен и труди се, чак, да размишља другачије од његовог латинског узора: склон је уверењу да бића чији је горњи део тела човечји, или само глава, припадају људској природи; но, проблем је сложен и наводи га да искаже једну реченицу у којој силина стилског израза посустаје пред извесном пометњом у мишљењу: „Што се тиче мене, Мегенберга, подржавам следеће мишљење: постоје две врсте чудовишних бића: она што имају душу и она што је немају. Међу прва убрајам она која имају људску душу, али показују телесне недостатке. Она која немају душе могу да имају људски лик на овај или онај начин [...]."

Тешко је, дакле, знати на основу којих се мерила може препознати душа у неком чудовишту.

Мандвил, у једном од најуспелијих одељака своје књиге, упире више светлости на то питање: средњовековни пустињаци, видећемо, показивали су уочљиву хладнокрвност у сусрету са наказама (можда су били на то припремљени: искушења и чудовишта свакодневна су ствар за једног пустињака, ако је веровати **Искушењима светог Антонија**, а нарочито, оном Бошовом), а каткада и саме наказе могу испољити велику истанчаност: „У пустињама египатским, давно, неки свети госпар пустињак сусрете једно чудовиште налик човеку, са три велика оштра рога на челу, који је до пупка имао тело човека а испод (пупка) тело козје. И госпар га упита, у име Бога, **ко је он;** а чудовиште (наказа) одговори да је **створење смртно онакво**

наквим га је Бог саздао и да живи у тој пустињи и бори се за опстанак. И мољаше пустињака да се (томе) Богу моли за њега."

Ако се изостави трећи рог, дотично чудовиште веома наличи неком сатиру, али нас његова благост и учтивост спречавају да у поређењу одемо и даље: пустињак поставља питања **(но је он)** речима које доста добро казују да га од прве сврстава међу створења обдарена разумом. Ова назнака, употпуњена одговором чудовишта, омогућује нам да га дефинишемо као **animal rationale mortale**, што је формулација којом Августин дефинише човека. Чињеница да пустињак може да се за њега моли, доказ је да оно има душу. У том скромном и сетном чудовишту (наказі) могао би се наслутити један створ коме је Бог одредио покору, врсту чистилишта на земљи, отуда његова потреба за молитвом: тај се утисак назире из позадине. Ипак, текст га приказује као смртно створење, **онакво каквим га је Бог саздао**: оно, значи, има своје место у свету, као један од модалитета Божјег створа. Упркос његову не много завидном усуду и наказности (због које изгледа да пати), његов пад није већи но човеков, и, баш као и он, осећа потребу да иште молитве за спас своје душе.

У, већ наведеном зборнику Себастијана Бранта, оно је представљено на једној гравири, у молитвеном положају, као да се моли за спас своје браће наказâ.

Још је свети Августин, у **Божјој држави** (XVI, 8), разврстао наказе у две категорије: оне које су створења „rationalia mortalia" као и човек, и она која су „magis bestias guam homines", као, на пример, псоглавци; ове потоње, који су људи у телу а пси према глави, устеже се да сврста међу људска бића, јер, уместо било каквог језика, они имају само један „latratus", врсту лавежа. Значи да је у великој мери језик, као сведочанство мисли, ума, оно што одлучује, о људској природи, моралу, наказама. Случај Мандвиловог чудовишта наводи нас на исти закључак.

Примедбе у вези са „разумским" карактером чудовишта нису ретке: тако, Одорик вели за Пигмеје да „су у правом смислу људи — пошто, попут нас, имају разум", а Мандвил, мешајући више различитих наказа, изјављује поводом „људи што живе само од мириса(ња) јабука", малих али „по боји лепих и пријатна лица у односу на њихов стас": „и уопште нису неразборит, већ одвећ кукаван свет; и сви су ћопави".

Пада у очи до које се мере мешају, код описа наказе, умна или морална својства и телесне особености!

Уосталом, да би се неко сврстао међу чудовишта, није неопходно да буде физички ненормалан. Знамо да се и људождери убрајају у наказе (чудовишта). Римована верзија Томе де Кантемпреа сматра за чудовишта народе који једу своје родитеље, живе или мртве (живе, кадà виде да им је смрт на прагу, а умрле да би их поштедели црва) и људе који се бацају у ватру за љубав неког другог (вероватно алузија на Индускиње које се, према обичају, спаљују на ломачи покојног супруга). Само, премда постоје бића која су наказна само на основу својих обичаја и навика, наказа остаје, упркос свему, у своме најопштијем одређењу, врста бића са натприродном телесном спољашношћу.

Наказе, очигледно, задају силне невоље, а, нарочито, питањем **Узрокâ.** Средњи век није систематски обрађивао то питање, тако да се морамо позивати на XVI столеће које, у том погледу, представља продужетак и синтезу средњовековне традиције.

Које то околности одређују рађање или појаву наказе? Паре набраја тринаест узрока: међу њима, два прва спадају у ред божанског, они од трећег до дванаестог припадају човеку, а тринаести је у надлежности „демонâ или ђаволâ".

Распоред његове расправе **О наказама и чудовиштима** врло је поучан: само се један кратак предговор бави дефинисањем наказа. Набрајање „узрока наказа" предмет је првог поглавља, а свака наредна глава коментар је тих узрока разматраних по реду, од првог до тринаестог. Ако има

више од тринаест поглавља, то је стога што су поједини узроци обрађивани у више наврата, и шире, и што је Паре предвиђеном обиму књиге припојио подужи додатак о морским неманима, „крилатим животињама" земаљским и небеским. Опис заузима више места него анализовање. Паре за нас може остати референца, јер је његова књига сушта синтеза средњовековних чињеница: он је само унео реда у један материјал у великој мери **традиционалан,** и зачинио га неколиким савременим примерима, који се настављају на претходне, не мењајући им много перспективу.

Пареова верност средњовековној традицији сеже врло далеко. У ствари, вели Жан Сеар, „његова брига није никако у томе да противстави различите описе, да размрси истинито од лажног, већ да уздрма машту. Стога он избегава да традиционалне чињенице мења, чак и оне где, највероватније зна да су погрешне" (само се по себи разуме да се ова тврдња односи само на спис којим се бавимо!). Убедљиво делује, с тим у вези, пример са нојем: према једном предању, ној има изузетну особину да може да свари гвожђе; елем, Паре је имао прилике да посматра нојеве, и то још и пре године 1574. Лично је могао да утврди да је „то уверење старог природописа ствар измишљена"; то га неће спречити да при тој тврдњи остане, не осећајући потребу да свој став исправи, у издањима из 1579, и 1585: „Право је чудо природе да та животиња може да свари све, без разлике."

Због тога се Жан Сеар осећа позваним да изјави: „Књига коју је срочио Амброаз Паре, много је више од тератолошке расправе, то је друга **‚књига о чудесима'.**"

Ако главни део његове расправе развија „узроке" наказног, у томе не треба видети неки револуционарни научни дух, премда се његова размишљања често односе на неко непосредно запажање. Просудимо о њој на основу првог поглавља, и видећемо чудну мешавину античке и средњовековне традиције, народног празноверја (нарочито седми узрок), непосредног уочавања (девети и дванаести узрок), и религиозног надахнућа, негде на средокраћи између библијских извора и лова на вештице (тринаести узрок): „Поглавље прво: О узроцима Наказа: Узроци наказа су многи. Први је слава Божја. Други, његов гнев. Трећи, превелика количина семена. Четврти, сувише мала количина. Пети, машта. Шести, грчење или неразвијеност материце. Седми, рђаво држање мајке, уколико је у трудноћи ноге дуго држала прекрштеним или уза стомак стиснутим. Осми, пад или ударци у трбух задати мајци док је носила дете. Девети, наследне или стечене болести. Десети, труло или покварено семе. Једанаести, мешање или смеша семена. Дванаести, лукавство подлаца на црквеним вратима. Тринаести долази од Злих духова или Ђаволâ."

Пада у очи да су узроци што потичу од људи јасно омеђени, именом Божјим, у заглављу овог списка и, на крају, демонима и ђаволима. Може ли се и замислити оков који би боље оличавао средњи век?

Нисмо се трудили да, у оквиру средњовековних списа, одаберемо дела која се могу помирити са тринаест узрока Пареових: оно што нас занима, јесу два прва и последњи; остали се односе више на ужу историју природних наука, етнологију (посредством народних веровања) и социологију (поводом „убогих", средњем веку добро познатих људи са руба, који су подгревали машту, посебно Бошову, као „вештачка" чудовишта).

Путници се занимају за наказе без осећања претеране потребе да се упуштају у питање њихова узрока; не треба, дакле, од њих" очекивати" размишљање етиолошке природе. С друге стране, код компилаторâ, радника који код својих кућа раде по поруџбини, интелектуалаца који располажу слободним временом за размишљање и који, поред тога, имају неке дидактичке циљеве, наћи ћемо поље за истраживање. Римована верзија Томе де Кантемпреа нарочито ће нас занимати, јер је њу, сви су показатељи (стил то открива), радио неки недовољно образован калуђер: оно што се јавља у његовом делу, поред Томиног текста на латинском, који преводи, јесу мрвице са трпезе коју су његова „надарени-

ја" браћа могла понудити у интелектуалној средини . . . а те су „мрвице" свакако врло значајни показатељи онога што је у душама људи најшире било распрострањено.

Први узрок појаве наказа јесте, према Піареу, **слава Божја.** У једном врло кратком поглављу од свега неколико редова, он подсећа на једну епизоду из Јеванђеља по Јовану (IX, 1—3); поводом неког слепца кога је Исус управо био исцелио, ученици се питају да ли му је та бољка досуђена услед очева или мајчина греха: „Исус одговори: Не сагријеши ни он ни родитељи његови, него да се јаве дјела Божија на њему."

Из разлога што у дубини душе верује, Паре „прави збирку" наказа, на тај начин чинећи богоугодно дело: „Поред осталог, прибавио сам неколико наказа [. . .] и дао сам да се исклешу фигуре им и портрети, тако свако препозна величину природе, оруђа великога Бога."

Приказивати наказе у једном делу посвећеном тој узвишеној теми, „портретисати их", прикупљати, значи доприносити откривању славе Божје: ова се потоња исказује посредством Природе која, услед чињенице да је „оруђе" („бич") божје, не може Бога ни изневерити ни обманути. Наказе се, дакле, још једном јављају као дело божанско и природно, исто као и читаво Стварање; Псеудо-Тома, тако заступа становиште:

Да никада Бог ништа залуд створио није
Ништа више како Адама и Еву

и да оно што се чини нечувеним, непојмљивим, не треба да буде сматрано за такво:

Није било чудо, кад вам кажем;
Е, осим ако би Природа начинила
Тако нешто, па се изопачила.

Оно што се чини да је **parà phýsin** јесте, дакле **katà phýsin,** како смо већ видели код Аристотела. Све што је од Природе, добро је: истина и разноликост начела су њеног правца деловања:

[. . .] Угледа свога ради учини то
Природа, која нигда рђаво чинила није,
Стога што је истине ради
Многу различитост начинила.

Поново наилазимо, иза ових стихова, на идеју, заједничку антици и средњем веку, да се „Природа кроз своја дела игра": та виртуозна игра јесте оно што одржава славу Божју и углед Природе.

Наказе су за „нормална" човека прилика да хвали Бога. Псеудо-Тома се ослања на ружноћу наказâ да би показао колику захвалност дугујемо Богу што нисмо њима налик:

Тако му хвалу дугујемо многу
Јер је од свих створова других
Нас начинио ваљаним према своме лику.
Зато што нас је саздао таквима
Да не личимо на оне
Што их виђате тако накарадним,
Ваља нам хвалити га што добро учинио је то.

И саме наказе могу узети учешћа у великим изливима хвалâ које свеколики свет упућује Богу:

[. . .] за оно што имају,
Да га бескрајно узносе,
Ако нас не лаже Давид краљ,
Који вели да свака душа
Што борави на земљи,
Бога хвали према своме срцу.

Треба да хвалимо Бога што су створене различите наказе, али су и оне, ако из библијског наука извучемо логички закључак, исто тако саздане на земљи да би хвалиле Бога „према своме срцу". Тако, са свију страна одјекује слава Божја.

Супротно том „бесмисленом" облику праузрока, уплиће се „гнев Божји" да би карао грешнике; тако, деца која се рађају са грдобом (жабом) или са лицем жабе (ружним), нису ништа друго, према Псеудо-Томи, до „moustrance" (исказивање) божанске освете:

Али није разумно ни право
Да не поменем још и испољавање
Једне окрутне најцрње освете
Што Бог хоће да покаже свима.

Овде срећемо на једном месту појам чудовишта **(monstre)** и глагол показати **(montrer)**, што је веза од изузетног значаја, као што ћемо ускоро видети.

Међу биолошким и људским узрочницима појаве наказâ јавља се један који је јако погодио духове и који је требало да послужи као објашњење за велики број наказа. Хибриди, видели смо, чине једну од најзначајнијих категорија: веома се дуго мислило како су се „смешом и мешањем семена", могла произвести бића која у исти мах личе на човека и животињу. Зоофилија се, разумљиво, сматрала за ужас. Аристотел није веровао у хибриде: они, по њему, нису могућни. Па ипак, већ од средњег века, јавља се питање да ли су ове наказе вероватне. Тома де Кантемпре који себи (разумљиво!) поставља питање да ли неке наказе потичу од Адама, показује се доста категоричним у вези с тим: „И треба одговорити са не изузев, можда, као што вели филозоф Аделинус, у случају монокентаурâ који су плод парења људског бића и звери; при свем том, ако је све што се о томе прича, истина, те наказе, потекле од човека и животиње, нису дуга века."

Сличне сумње не треба очекивати у Пареа: овај са уживањем распоређује збирку примера од којих је половина узета из средњег, а друга из његова века: не устеже се да се врати и у 1110. годину када једна крмача из вароши Лијежа „опраси прасе што је имало главу и лице човека, а изглед руку, ногу и осталог као прасе".

На средњи век, поново, односи се и поглавље XXV исте Пареове расправе: „Пример појава наказâ, дело демона и вештица".

Malleus Maleficarum укључује ово питање у зборник, све до најситнијих појединости, у „III Питању" из Првог дела: „могу ли зли духови, у мушком и женском обличју, да рађају људе?".

Убрзо, после неколико „претпоставки", Malleus на то питање даје одлучан одговор: „После свих претпоставки, неопходних да би се схватило питање злих духова у мушком и женском обличју, кажемо: тврдња да ови демони каткада рађају и људе **до те мере је тврдња католичка да би супротна тврдња била противна не само светим списима, већ и Светом писму."**

„Претпоставке" које ћемо следити, после овог одељка, од многих других из истога рода, односе се на Традицију (и то, поглавито, на традицију августиновску), **Библију** и разне глосе.

Према **Глоси о Изласку,** „зли духови крстаре светом, прикупљају различито семе и, мешајући га, у стању су да начине различите врсте".

Као доказ узима се **Глоса о Постању,** са епизодом у којој „синови Божји спознаше кћери људи . . ."

Глоса ово тумачи на свој начин, претпостављајући да су џинове зачели „неки нечастиви духови са женама." У расправи се јављају и многе друге глосе, Глоса о Исаији, Глоса о срећном Григорију, итд. Од осталих референци: дела Бедина **(Историја цркве),** Гијома д'Оверња **(Све о универзуму),** Томе Доктора, Томе де Кантемпреа, званог „де Брабан" **(О пчелама).** Материјала има у изобиљу!

Проучаваоцу наказâ **Библија** пружа вредан допринос. Из тог извора потичу прве расе наказа и уверење да зли дуси могу зачети наказе. Мандвил, говорећи о потомству Хама, једног од тројице Нојевих синова (најгорег, оног што беше проклет од стране очеве и који се сматра за претка Великога Кана), даје доста живописну слику тога „соја": „А уз то, непријатељи из пакла долажаху често да легну са женама њихова соја и породише многе људе, све обезличене, један без главе, други без ноге, трећи с једним оком, четврти с коњским копитом, а остали на више начина обезличени и разобличени. И из тог нараштаја Хамовог произишли су безбожници

и разни други људи по острвљу морском е читавом Азијом."

Не може се бити више еклектичан у погледу наказа: деловање демона може, дакле, послужити као објашњење за постојање највећег броја наказа (чудовишта).

У поглављу о демонологији показујемо изузетну ширину: сва предања су добродошла, грчко, римско или келтско. **Malleus Maleficarum,** у једном дугом, замршеном параграфу, из кога издвајамо само узорак, меша и брка све те наказе, различите по пореклу, најчешће називане Фаунима или злим дусима (мушким): „Тврде многи да су видели или чули веродостојне очевидце који су дошли до следећег закључка: Шумски духови и Фауни, у народу звани злим дусима, безочно су походили жене, жудели за њима и остваривали ту везу. Штавише, према казивању више виђених људи чије се сведочење, осим из крајње безочности, не може оспорити, неки демони, које су Гали називали ноћним ђаволцима, непрекидно покушавају да са женама учине ту бестидност."

Жена је, зацело, врло угрожена; довољно је позвати се на „писање Апостола: треба жена на глави да носи превез, због анђелâ; многи ово тумаче: због злих духова (мушких)".

Једном речју, није у питању сумња у деловање злих духова, мушких и женских, о којима се може чути на све стране и читати код најбољих писаца: „Ако неко жели да се упозна са причама о злим дусима, мушким и женским, нека изучава Беду, Гијома, Тому а и Тому де Брабана [...]."

Како делују демони? Они сами не могу подарити живот, пошто им Господ то прáво није доделио, али могу узети семе од неке мушке јединке, издајући се за женски дух и, чинећи се мушким духом, „пренети" га женској јединки („демон, у ствари, првобитно женски зао дух неког мушкарца, претвара се потом у зао мушки дух неке жене". На тај начин, семе доспева у савршено очуваном стању. „Демони могу обезбедити очуваност семена, да не ишчезне животна топлота."

Па ипак, „пород није син демона већ човека". Демон се, напросто, задовољио да осигура преношење семена, што је сасвим довољно да зачне известан број наказâ, изразито достојних тога имена.

Чудовишта (наказе) не настају искључиво на основу тринаест поменутих узрока. Нећемо сада изналазити неки нови узрок, већ навести једну ситуацију која ствара повољну „средину" за процват наказâ. Знамо да је свет, у средњем веку, био састављен из слојева од којих је сваки садржао и одражавао свеколики свет: сваки микрокосмос слика је макрокосмоса и, као у игри огледалâ, слике се узајамно одражавају у бесконачност. Тако, море крије истоветна бића као и копно, али прилагођена његовој средини: ту се среће морски лав, морски коњ, морско теле, дивљи морски вепар, морска крмача, морски слон, морски пуж, „морски рак (шангир) који личи на шангирске израслине" (раковица, другим речима), не заборављајући сирене и водењаке, морског ђавола, морског калуђера, па чак (хијерархија никада не недостаје), и „неку морску неман што личи на епископа обученог у епископску одежду".

Већ је Плиније **(Hist Nat.,** IX, 2) јавно истицао како свака појава на копну постоји у истородном облику и у мору. Према сличности, наказе **очитују,** као „свој потпис", врсту опште хомологије.

Ова су бића чудовишна само у односу на копнена и, у овом случају, није најбитније што су различита, већ обратно, стога што испољавају елементе сличности са њима. Тиме се појам Норме врло сужава а појам чудовишта шири: ако бисмо то прихватили, свет би, сразмерно, био настањен већим бројем наказа него нормалних бића. Ово наводи на то да се или појам наказе прошири знатно изван уобичајених оквира, у којима изузетак у односу на правило представља само мањи број, или пак, да се појам наказе укине. Та идеја **сразмере** која је од значаја при дефинисању изузетка у односу на правило, јавља се код Пареа али га ни најмање не онеспокојава: „Плодотворна природа унела је сразмерно у савршени Микрокосмос сваковрс-

ну твар да би га учинила налик том великом свету и његовом живом сликом."

Према томе, оно што се нама чини наказним, за Природу то није, пошто тиме „она у осетној мери очитује свеопшти склад". Свако је биће у исти мах слично неком другом, одраз његове слике, и различито по ономе самосвојном што у себи носи. Појам наказног се тако до крајности релативизује, готово као код Аристотела за кога је наказа супротна само општости (већини) случајева, а не и самој Природи. Међутим, сразмера норма-наказно, каква се овде јавља, за много је веће чуђење уколико се наказа посматра као једва нешто померено огледало норме, при чему се, према томе, норма и наказно више не могу дефинисати према учесталости у којој се, понаособ, јављају. Појам наказе тада постаје обична конвенција која служи да означи једну огромну категорију бића у односу на другу; ову последњу, у неку руку, произвољно бира човек, из простог разлога што је он тај који расуђивањем организује односе међу бићима и стварима, с краја на крај универзума.

Отуда постаје безмало излишно трагати за узроцима наказности: свет је врста машине за чудовишта и у томе је све савршено нормално! Човек или животиња, такви какви су на основу норме која се узима за меру, омеђени су својим одразима који се мање - више разликују на основу самосвојних одлика или потреба за прилагођавањем својој биолошкој средини.

Човеку непрекидно прети наказност: тако је мало потребно па да се роди наказа.

Маштање је врста издајника који, често, без знања свести, доводи у везу различите елементе који се, тада, мешају и постају исходиштем чудесних бића. Читаво једно поглавље посвећује Паре (поглавље IX) маштању трудне жене и, с тим у вези, још се једном позива на знатно старије ауторитете: „Дамаскин, писац озбиљан, сведочи како је видео неку девојку, маљаву попут медведа, која је тако обезличеном и гнусном од мајке рођена, стога што се превише била загледала у један лик светог Јована огрнута кожом обраслом његовом (медвеђом) длаком, који је висио крај ногу постеље јој, кад је (дете) зачела. Помоћу сличног образложења Хипократ је спасао једну Принцезу, оптужену за прељубу, пошто је родила дете црно попут Мавра, док су и муж и она имали белу пут, која је Хипократовим уверавањем ослобођена греха, а на основу портрета једног Мавра, слична детету, који је обично висио над постељом јој."

Ову последњу згоду пренео је и прокоментарисао свети Хијероним (блажени Јероним) у својим **Quaestiones in Genesim.** Узроци наказа су многи (legeon) . . . попут ђаволâ које је истерао Христ (по Луки, VIII, 30)! Догађа се, у том мноштву, да заслепљени човек више и не зна коме узроку да припише коју наказу или, напросто, да његов дух одбије да схвата, као ухваћен у ширину неке тајне која надилази васколики људски ум. У првом поглављу издањâ из 1573. 1575. Паре, као прво, подвлачи ограниченост система класирања узрокâ: „Постоје и други узроци, преко којих тренутно прелазим, јер и поред свих људских разлога, не могу се пружити довољни и вероватни."

Псеудо-Тома је, такође, признавао, у своме времену, пораз човекова ума у неким случајевима:

И доиста, не може то сазнати
Ниједан живи човек, осим Бога
И Природе, који толико глуп
Јесте да нико схватити га не би могао.

Бог је тај који зна тајну: он је Господар наказâ, као што је Господар сваког створа. Мандвил, пред једним чудом што му нагриза ум, изјављује у своме делу, са зачуђујућом силином: „Не знам разлог због којег је то тако; добро је знан Богу, који зна све. Али та ми се ствар чини најчуднијом од свих ствари које игда видех. Јер, природа начини много разних ствари, и одвећ чудесних, али ово чудо уопште није од природе, пре ће бити да је природи сасвим противно [. . .] И стога сам сасвим сигуран да то не може да нема неко изузетно значење."

Идеја коју исказује Мандвил, са убеђењем, мада још увек невешто, наћи ће код

Пареа изузетно углађену форму, тако чисту, тако савршену, да завређује да се упамти: „Има нечег божанског, скривеног и задивљујућег у чудовиштâ (наказâ), у првом реду оних што се збуду сасвим противно природи: јер њима су начела Филозофије ускраћена, према томе, не може им се придати ни моћ суђења."

Речи **божанско, скривено** и **задивљујуће** имају овде неку озбиљност и осећа се нека врста скрушености, дрхтаја пред светим. Људско биће ту више не стоји пред питањем узрокâ, у поређењу са овим готово безначајним. Оно се суочава са тајанственим, скривеним **смислом** потврђивања божанске моћи. Налази се у сржи проблема, у самом корену речи **monstrum** (чудовиште, наказа, неподоба, неман).

Не може се рећи да су о том **корену** средњовековни аутори имали јасну представу: код њих нисмо могли наћи „филолошко" тумачење речи **monstrum** и не знамо шта су тачно поимали под том речју. Међутим, верујемо у постојаност појмова у изворном садржају речи: чак и ако њихово наслеђе трпи преображаје, чак и када га прекрију наслаге различитих филозофија и култура, па и онда када је прогнано далеко од бистра ума, оно и даље живи као душа речи.

„Душа" речи **monstrum** јесте корен **мен** који означава кретање духа. Из њега су произашле три врсте речи:

— породица речи **mimimésko, mens, memini,** итд.

— породица изведена из **monere, monitio,** на основу које се образовало, додавањем суфикса које лингвисти нису баш кадри да објасне, **monistrum,** које је, изгледа, дало **monstrum.**

— породица која води порекло од **monstrare** које, природно, садржи **monstrum. Monere** се употребљавало за глас (знамење) Божји. Остала латинска имена за наказу (monstre) или чудо (prodige) развијала су се готово сва у истом смеру; стога је Цицерон прибегавао, сасвим добронамерно, једној непреводљивој игри речи: „Qui enim ostendunt, portendunt, monstrant, praedicunt, ostenta, portenta, monstra, prodigia dicuntur."

Етимологија речи **prodigium,** у ствари, није поуздана. Што се тиче **ostentum** и **portentum,** оне потичу од **tendo, obs-tendo** и **por-tendo:** према Р. Блоку, оне „дакле означавају строго приказану појаву, знак, а вредност предзнака, коју су накнадно стекле, ни у чему не залази у њихово првобитно значење".

Смисао који садржи највише сакралне моћи јесте, значи, управо онај који има монструм, реч која је, током времена, превагнула над осталима.

Појам **божанског знака** заиста је само суштаство речи. Грчки је чинио, са својим **téras** — чија је етимологија нејасна — исту семантичку ћелију.

Изгледа нам врло корисно да овде скренемо пажњу на развојни пут који Р. Блок посвећује истицању разлике између предсказања и групе наказа-чудовиште. Предсказање (предзнак) се сматрало „знамењем лаким, краткотрајним, које се односи на непосредни подухват", док су наказа или чудовиште „гром који се јави да раздрма савести": „Божанство, ако се појави да, за неко време, наруши нормалан ток универзума, не чини то тек тако и без озбиљних разлога. А ти разлози нису могли бити друго до гнев изазван оглушивањем о негдашњи савез."

Ето због чега оно „у човеку изазове известно осећање **horror**-а, дрхтање које га обузме пред докучивим уплитањем божанских сила".

Видели смо да, према Псеудо-Томи, наказа може бити врста „најцрње освете /коју Бог хоће да покаже пред сваким". Ови стихови стреме у истом правцу у коме и смисао латинских речи monstrum-prodigium, онако како их тумачи Р. Блок. Међутим, средњи век је ове речи или појмове обогатио: жеља би нам била да можемо рећи да их је он истражио продубљеније од римске религије.

Наказа, чудовиште, за средњи век јесу знаци који претходе догађајима, чије су знамење у облику скривена смисла и унапред их обликују: зато су наказе и чудовишта предмет тумачења, да не кажемо гатања. У свим раздобљима средњег века, а нарочито пред крај и, још више у XVI

вену, наказа се узимала као знак који унапред опомиње, као што је случај у овом одломку из једног писма Кристофера Колумба: „Додајем да не само што Свети Дух открива будуће догађаје створењима обдареним разумом; већ их, када му је воља, открива и помоћу извесних знакова што долазе од неба, ваздуха или животиња. То је био случај са волом који је проговорио у Риму, у време Јулија Цезара, а било би и много других примера које би било заметно износити а који су, поред тога, сваноме добро знани."

Себастијан Брант, у једној посланици што је кружила поводом рођења једне наказе, које се збило 1945, за наказу има крајње јасно значење:

Got ordentlich gesetzet hat
All ding sin wesen, zil und statt
Und der natur ein lauff verlan
Dar in sein sol on mittels gan
Und den dem besten nach vollenden
Der gutig schoepffer tut nit wenden
Leichtlich. den selben last er still
Es sen dann das er wircken will
Etwas vast gross verborgen datt.

На основу првих стихова ове песме: Бог је свим стварима дао своје особине, своју сврху и свој положај. Он је Природи наметнуо један ток којег она мора верно да се придржава и доврши га како најбоље зна и уме. Творац не одустаје лако од норме ствари, одржава је, осим ако не усхте да наговести нешто скривено и од врло велике важности.

Тај прекид нормалног тока природе управо је у стању да изазове осећање **horror**-а о коме говори Р. Блок. Древни знаци, који сежу неколико векова у прошлост, могу се односити на неко раздобље у удаљеној будућности. Један барељеф из некадашње опатије Сен-Сернен у Тулузи (тренутно се чува у Музеју августинаца у Тулузи), настао око 1150, илуструје једно од трију знамења која су се, према светом Јерониму, указала, изгледа, у свету Цезарова времена: „У Тулузи, две су жене зачеле две кћери, од којих је једна родила лава а друга јагње." Свети Јероним то тумачи као есхатолошко знамење: „на дан Страшног суда, Господ ће се показати у виду страшног лава, пред проклетницима, а као мирољубиво јагње пред праведницима". **Златна легенда** пружа обиље таквих предсказања. Међутим, нарочито пред крај XV века, периода када су есхатолошки митови били у јеку процвата, тумачење наказа постало је права манија. Још од XIV века, тумачење алегорија било је врло омиљено: римована и „морализована" верзија (превод) Томе де Кантемпреа није, у ствари, ништа друго до бескрајна збирка алегорија. Биће довољно да дамо један пример, јер плиткост тих моралних проповеди може да се упореди само са досадом која се ту јавља. Поводом „шумских" људи што имају по шест шака на свакој руци:

Знајте Природа га вољаше много,
Јер рукама својим казује нам кратко
Како племенит је такав сој.
Својим нам шакама показује
Да милостиња гаси грех.

Ти „шумски" људи, слике порока и греха, пошто су унижени скоро на раван дивљих звери, искупљују се својом племенитошћу и великодушношћу. Ето добронамерног савета онима који имају шта да приложе као милостињу!

У XIV веку **Роман о сурој животињи** исто је тако велика алегорија; главни јунак, човек са магарећом главом, представља наказу. Његово име срочено је према потребама дотичне алегорије: свако слово из имена **Fauvel** почетно је слово имена неког порока. Дело је изузетно полемично: у том повлашћеном правцу кренуће тумачења наказности у XV столећу.

Себастијан Брант нам даје типичне примере коришћења наказе у полемичне и политичке циљеве, преко својих Flugblätter: штампани листови (појединачни) много су се лакше одашиљали на све стране него књиге, и то су претече „патки" или наших модерних „летака". Један од тих листова, на латинском, штампан у Базелу 1495 (који се чува у Универзитетској би-

блиотеци у Базелу), до нас је доспео у оштећеном виду: текст је имао два листа folio in 4°, док сада постоји само један; знамо, међутим, за текст у целости, стога што се појавио један његов немачки превод на само једном листу (велики in folio), који је у целости сачуван. Он је представљао прву страну неких новина. И у тексту на латинском и у немачком преводу, тема је рођење неке наказе, које се догодило у Вормсу године 1495, а о коме је већ било речи: двоје деце спојених челом. У своме коментару, С. Брант најпре подсећа на разна чудовишта из антике (нарочито римске) и на њина значења. Затим прелази на „rebus monstra creata novis" — чудовишта настала у скорије време. За време Отона III родило се једно дете са две главе (biceps). Немачки текст је прецизнији: дете је, заправо, имало два попрсја, четири руке, две главе и, кад би једна половина узимала храну, односно, била будна, друга би спавала. И у једном и у другом тексту, немачком или латинском, тумачење је исто: то је слика поделе немачке царевине.

Отон, делећи Царство међу кнежевима поделио је јединствено тело и изгубио га. И од тог времена, врло се ретко наилазило на јединственост међу принчевима и у Царевини. Обрнуто од овог тужног примера, Брант наводи пример Максимилијана који је у Вормс позвао све изборне кнезове у Царству, „cuncta imperii membra", ради највећег добра сваког од њих, а да би спасао „главу" царевине „ut tractavi salutem / illorum et capitis posset et imperii". Тако је он обновио јединство Царевине. Бог, да би показао своје одобравање, послао је управо у Вормс, град где је тај мир потписан, једну наказу која на симболичан начин приказује јединство: „дете" са два тела приљубљена челом. Брантово мишљење о томе: по њему је то било једно једино дете утолико што су се оба тела потчињавала једном истом мозгу. „Мислим да је ту само један мозак и један разум у тој глави и искрено верујем да Бог жели да уведе време у коме ће се краљевство ујединити и када ће се духовни и световни мач исто тако ујединити под једном јединком главом, као и римско краљевство и краљевство грчко, већ дуго времена подељена."

Овде се, дакле, помаља сан о свеколиком јединству: јединство Царевине само је предсказање васпостављеног јединства са Црквом и јединства двају раздвојених Црнава. Текст се завршава ненаметљивом опоменом Максимилијана (кога Бог и даље надахњује на јединству!) и охрабрењем изборних кнезова: нека истрају и нека част и благостање буду награда њиховој верности! Ако, се, напротив, неки члан буде побунио, страдаће и подносиће недаће у сразмери са својом кривицом.

Најзад, нека онај који има уши чује и схвати да ће нам Бог открити чуда невиђена:

Wer oren hab de bör und merck
Got wird uns zaigen wunder werck.

За С. Бранта, више но икад, отвара се време чуда, ера наказâ што о Божјој вољи сведоче као опомена, казна или хвала. Родиће се и друге наказе које све, према С. Бранту, значе исте (упор. **De portentifico sue in Suntgaudia,** 1496; а исте године, други један летак обухватио је све непосредно пре тога рођене наказе).

С. Брант је управо отворио једну епоху полемичких тумачења: Лутер ће се у великој мери служити једним више памфлетским тоном. Један од његових чувених памфлета узеће за тему једног магарца-папу и једно теле-калуђера, предзнаке гнева Божјег против изопачене Цркве. Сматра се да једна илустрација из Пареове књиге **О чудовиштима и наказама** представља то теле-калуђера. Тумачења се могу, на жалост, окренути против својих аутора: Лутер је кроз то теле-калуђера шибао „лицемерје и фратре". Његова светлост Сорбен одговара, неколико недеља доцније, да та наказа значи „да ће се ‚Лутер прометнути од калуђера у теле' — што се и догодило".

Крајем XV столећа, видели смо, склоност ка „наказности" тежи да се заоштри: створења која, првобитно и нису имала ја-

сно изражене особине наказе, постепено бивају обухваћена овом заразом. Ђаво, нарочито, постаје врло опсежна тема за варијације о облицима наказности. Што се алегорије тиче, изгледа да она без наказа више не може; у **Броду лудака** С. Бранта, гравире врве од ђавола или њушки из пакла, које се помаљају иза ликова.

Прво издање, немачко, под насловом **Narrenschif** (које је у Базелу 1494. штампао Б. фон Олпе), илустровао је Дирер са ученицима. Људско биће се свуда појављује као да је у власти демона: ако неко наиђе на благо које припада неком другом, бива убеђен, од стране ђавола који му шапуће на уво, да га задржи за себе. Она која, пуна себе, није друго до таштина и охолост (Ueberhebung der Hochfahrt) седи на штапу који држи ђаво: реч је о једном расеченом штапу, онавком какав се користио за хватање птица; симбол је јасан! Под ногама му ражањ испод којег избијају пламенови пакла.

Оне несмотрене, што одступају од права пута, попут лудих девица, вреба чељуст пакла која, на крају, с муком заврши са прождирањем последњег јој плена (Ablossung gutter Werck). Најзад, и Антихрист је надахнут ђаволом који му шапуће на уво. Сам Антихрист се често и не приказује у облику наказе, већ је, обично, окружен злим дусима, било да је реч о ономе који му наређује како да се понаша, или онима који ће га се, у време смака света, приликом његова пада, дочепати. Гравира **Chronica mundi** Хартмана Шедела, која илуструје ту тему, достојна је дивљења: Антихрист као да је обујмљен наказама које се све наче за њега и образују неку врсту чауре од наказа у којој језгро-човек изгледа готово да ишчезава.

Крај средњег века доноси поступно скретање наказног према сатанском.

Почев од XIII столећа, источњачки ђаволи прожимају Запад и тема ђавола, уопште узев, постаје омиљена тема за надахнуће. Све суморнији карактер средњег века на измаку наставља се на унапред донете естетске судове ради обликовања једног песимистичког света: наказно, које је, до тада, спадало у категорије природног одаје у X веку неке нове одлике. Видели смо како се код С. Бранта јавља „појединачна" наказа, датирана, локализована, са претензијама на историчност: та наказа која „говори" о скорим чињеницама из стварности, која тренутне околности осуђује или одобрава, која призива читав један народ у име Божје (бар по мишљењу оних који у политичке сврхе користе његову појаву), тежи да се наметне у свету. на начин који онеспокојава више од „космолошке" наказе. Ова последња била је удаљена и потврђивала се само преко визија света које су је одржавале на њеном месту: у XV веку, ти оквири постају све мање изражени и наказа, која више заиста није „обухваћена", врши упад, у животу као и у уметности, и у религији и у теологији. Свуда где је постојала наказност, потврђује се наказа: тако, вештачки чиреви почињу да сазревају и да своје излучевине изливају кроз заједнички дрен. Ђаво, Жена, наказа, сусретну се да, сви заједно или у паровима, образују једно врло моћно тело. Ђаво је наказа, наказа се учини ђаволом што је могуће чешће, и живот бива прожет једним свеприсутним наказно-ђаволим које се намеће кроз неку врсту очигледности. Постаје доста тешко кроз тај амалгам обухватити појам наказе (чудовишта) . . .

Ђаво је често, у XV веку, јунак нарочито њему посвећених пустоловина, као у **Књизи о Белијалу. Das Buch Belleal** (преведена са латинског на немачки на основу књиге Жака де Терамоа), издата у Страсбуру 1480, код Кноблоцера, приказује нам једнога Белијала са јарећим папцима и великим ушима: лице је људско, израз, чак, својим карактером збуњује и одаје зачуђујућу „сензибилност". Наказност, изгледа, прелази у други план; па ипак, тако скоро нераздвојива мешавина наказног и људског много казује: наказно се до те мере увукло у нормално да једно биће од те врсте чини прихватљивим и готово да више и не изненађује.

Друге неке гравире показују нам ђаволе који би хтели да буду наказе (чудовишта), а бивају само фигуре неке врсте комичног архаизма.

[25]

У Лиону, 1484, излази код Матиса Хуса, иста **Књига о Белијалу,** преведена на француски под насловом: **Књига утехе за јадне грешнике . . .** Исто то дело наставља да кружи током XVI века нимало не губећи свој средњовековни карактер: у издању Оливијеа Арнулеа, у Лиону 1554, један Белијал са великим ушима препире се, са једним рогатим Мојсијем, крај ногу Христових, на заштитном омоту. Лионско издање Матиса Хуса (1484) привлачи нашу пажњу: ту се види један Белијал у стилу страсбуршког Белијала из 1480, праћен или окружен ђаволима „што врве", типичним за XV век, премда у једном стилу врло рудиментарном и наивном. Све је више лицâ по телу: постало је, изгледа, немогуће приказати ђавола, ма како био обичан, друкчије него са најмање два лица! Хумор, сарказам, склоност ка карикатури, улазе, ипак, у то лудило, као и нови укус. Да ли је о укусу реч? Да ли о опседнутости? Ђаволи што се устремљују на Антихриста из Шеделове **Chronica mundi** сведоче у прилог обеју претпоставки!

Уметник, нарочито када је реч о Мајстору, налази задовољство да демоне приказује час ужасним, час комичним или привлачним, али увек вредним пажње по пластичности свога карактера. Илустратор **Басни,** С. Бранта има крајње „срећна" открића попут оног женског ђавола са брковима, великим ушима, једним рогом и птичјим кљуном; велика разноврсност животињских атрибута очитује се на њему, а ипак се то биће јавља као снажна индивидуалност: једним заповедним покретом руке шчепа тај неколико свештеника чија четири готово слична лица сведоче о недостатку карактера и наочитости, што је у противречности са раскошном личношћу њиховог демонског сабрата.

Дирер је изгравирао дијаболичне наказе чудесне снаге; била то Звер Апокалипсе или Ђаволи из пакла, те наказе показују изузетну снагу надахнутости светом демона. Графично савршенство, штавише, знак је једног умећа свесног, вољног, које влада својим средствима и изворима свога надахнућа.

У граничној смо области која нам је запела у део пошто, отада, слобода и савршенство потеза надалеко премашају оне из написа оптерећених описивањем наказâ и ђаволâ. Стога ћемо се држати оних примера који дају сажет преглед једног огромног и страстима обухваћеног подручја.

Питање односа који наказе имају са ђаволом није да није двосмислено: наказе, сасвим баснословне, безопасне, произашле из грчке антике, као што су Панотије, Блемније, и други представници исте породице, најчешће се јављају лишени ђавољег карактера. Ипак, оне показују очигледну сличност са кинеским наказама, које су застрашујуће: те две породице чудовиштâ срећу се на Западу, нарочито почев од XIII века, после инвазија Монголâ и развоја трговине са Истоком: источњачна чудовишта преносе свој демонски карактер на „шаљива" створења из антике: „Није реч о местимичним упадицама, већ о врсти најезде. Чак и они духови који имају лице на грудима и трбуху, у почетку приписивани грчко-римском свету par excellence, сада наилазе у хордама [. . .]. На античку традицију, у одређеном тренутку, спушта се слој источњачких легенди. Племена, слична Херодотовим **akephaloi** и **Blemmyes** Плинијевим и Помпонија Меле, спомињу се и у кинеским трактатима и на њих се позивају Марко Поло и Мандвил приликом описа тих чудовишта [. . .]. Иста чудовишта заступљена су и међу ђаволима [. . .]. Док, на Западу, та фантастична бића трпе један дужи сумрак и рађају се у виду демона, тек крајем XII века, њихова азијска грана непрекидна је и сатанска, још од првих нараштаја."

Ма шта о томе говорио Балтрушаитис, наказе потекле из грчке антике у већини случајева делују, током XIII и XIV столећа, више комично него дијаболично. Њихов демонски карактер само се назире: он није у вези са неким одређеним обликом наказе, већ са наказом уопште узев, у оној мери у којој је ова „одсуство реда".

Иако се ове наказе сматрају за створења лупка, занимљива, њихова блискост са Злом се подразумева. Па ипак, у XIII и XIV

веку том гледишту није давана предност у односу на остала, као што се то догодило у XV веку, када скоро да и није могуће сагледати ту породицу наказа изван атмосфере сатанизма, која га све више обухвата. Једна збирка попут **Басни Брантових**, врло је речита: морално, алегоријско тумачење ових наказа јасно их ставља у један свет који угрожава, од Бога проклет: ђаволи се увлаче у збирку и подмукло, како се ова ближи крају, све је више заокупљају. Двосмисленост није њихова суштина, сумња није могућна: ове се наказе потврђују као слуге Сатанине.

Из овога не треба извести закључак да је Ђаво доследно наказа: епизода са **Салатом** у којој Антоан де ла Сал сусреће једног Калабријца, право оваплоћење злог духа, доказује да није неопходно бити наказа да би се било Ђаво! Један иоле обезобличен човек а, нарочито, јако зарастао у косу, длакав, прљав и накарађен, може савршено добро да послужи у ту сврху. Комичност овога текста долази у исти мах из описа тог живописног лика и од упорног позивања на оне појединости које су највише изненадиле причаоца: посебно је занимљива игра са придевима **pellu** (длакав) и **pellé** (обријан; умлаћен) који се примењују за кожу јунака који има срећу да не оскудева у косматости, и за кожу одеће му којој, напротив, то није најјача страна!

„А ми који га видесмо тако чудесно велика, доста већег него што је обична мера за човека, бејасмо њиме много зачуђени [. . .]. А ми сви који бејасмо около посматрали смо то обезличено лице, тело, руке, ноге које је тај човек имао. Јер, прво и прво, глава му је била обрасла густом црном косом прошараном седом, посувраћеном на раменима, која збиља не беше очешљана, покривена неком старом, олињалом поповском капом од тамноплавог сукна, чело већма наборано; очи врло мале и упале, угаслих беоњача; обрве крупне и чупаве, прошаране понеком белом длаком; образи задригли и изборани; нос у пределу ноздрва широк и јако спљоштен; уши велике, маљаве и готово срасле са главом; уста превелика, ако би се насмејао; брада црна, без иједне седе маље, кратка, широка и много чупава, (која је) улазила и у уста; врат врло кратак, рамена широка, руке велике; шаке крупне и јако мршаве, а зглавци на прстима маљави, нокти дуги и широки и затрпани прљавштином што је запала између њих и меса; тело, као што је речено, гломазно, обучено у јакну са четири копче, стару, сиву и олињалу; ноге дуге и претерано мршаве у односу на тело, обучене у чакшире од јако олињале суре коже; стопала му беху велика и равна и добро заокругљена. Шта да вам причам? Излази ми пред очи кад год га се сетим."

Његов ђавољи карактер потврдиће даљи ток догађаја и сви ће бити убеђени да су срели оваплоћење Сатане: „то збиља беше један од духова Естронгола или Булкана".

Пустоловина се, заправо, догађала на Еолским острвима (Липари). Тај лик који у погледу телесне грађе нема ничег истински наказног, пружа, међутим, о себи једну слику која се граничи са наказним и натприродним. Бујност његове косе, браде, црних маља, његова прљавштина, склоност ка „ђубрету", узајамна несразмерност различитих делова тела, пре свега изненађују машту. Величина носа, ушију (врло важан чинилац у ђавола̂!) уста, дужина руку, шака и ногу, његов високи стас, одмах га изводе из оквира уобичајеног. Запрепашћује контраст између дежмекастог изгледа горњег дела тела и мршавости удова. Најзад, панталоне од (коже) дивљачи „већма олињале", образују, са осталом одећом, доста уједначену целину. Недостају му само реп и рогови: но, чак и без тих атрибута, који од њега свакако чине чудовиште, његова се слика урезала дубоко у свест посматрача̂.

Сетимо се једне гравире из XV века, врло уздржане и сурове, која на сцену изводи једног од ђавола̂ најимпресивнијих по својој једноставности. Ако се изузму стопала (која су у сваком случају врло необична код Калабријца из **Салате**), тај лик није наказа. А ипак, израз хладан и одлучан, чудна косматост и облик лица не остављају ни трунку сумње у погледу ђавољег му карактера и личности. Опора и ле-

дена злоћа његовог израза у супротности је са карактером шаљивим и подругљивим калабријског „ђавола": овај последњи био је рђав и смешан створ, онај први јесте биће са којим нема шале! Отменост једнога у изразитој је опречности са запуштеношћу другога. Али постоји, у огољености линија, врста духовног заједништва. XV век ствара бујне, халуцинантне форме а, поред тога, наставља да обликује и оне врло штуре, у којима је својство наказности расплинуто, имплицитно, а ипак очигледно.

Појмови наказног и демонског у тако су тесној вези, пред крај средњег века, да више и није неопходно, да би се представиле слике зла, пролазити кроз облике наказног. Узајамно прожимање двају појмова расте са Временом и, у оквиру једног истог раздобља, разликује се од случаја до случаја. Потпуније је у XV него у претходним столећима, али средњи век и даље одржава истовремено постојање различитих приказивања, при чему количина двају чинилаца никада није иста. Ваља прихватити истину да, ако је XV век створио толико настраних наказа, бујних по облику, то је стога што му је то причињавало **задовољство!**

Током читавог средњег века, видели смо да различита виђења света могу да опстану у сагласју; свако од њих успева да доведе у склад, у извесној мери, проблеме које изазива и одговоре које пружа. Међутим, средњовековна наказа поставља својој епохи питања која она доиста није успела да разреши. Дефиниција наказног прилично се мало мењала, све до XVI века; прикази се осетно развијају, али оно битно што се мењало тиче се тумачења улоге коју наказа игра у свету. Средњи век је затечен између потребе да објасни „одсуство реда" које чини наказу, и потребе да верује у постулат према коме Природа, дело Божје, може бити само савршена, дакле, уређена према једном, ненарушивом распореду. Треба, лепо, веровати Аристотелу, према коме се наказа уклапа у један природни поредак изнад оног који ми опажамо, и светом Августину, по коме наказа чини саставни део божанског плана и као елеменат различитости, доприноси лепоти универзума, иако за средњи век, а нарочито за позни средњи век, парадокс остаје: наказа је, на овај или онај начин, плод греха; она се рађа, после Пада, из сједињења „синова Божјих" (оштро осумњичених да су пали синови) са кћерима човековим а, после потопа, она потиче од проклета сина Нојева, Хама, чије потомство изгледа да исто тако има дражи (чини) за „непријатеље пакла". Бог, изгледа трпи наказу, осим ако нам је није послао као казну „за нека недела", но она није спадала у Еден ...

Жан д'Арас у својој **Мелузини,** да би нашао оправдање за жену-змију, позива се на Давида, према коме „судови и казне Божје јесу понор без дна и без обала, и није мудар онај што мисли да ту ствар, у својој довитљивости, верује да разуме"; на Аристотела, према коме ствари створене овде доле „потврђују да су такве какве јесу" (баш тако!) и на светог Павла, који у једној посланици обећава Римљанима делимично знање божанских ствари, „људима што умеју да читају књиге и поклањају веру делатницима што беху пред нама. Но, на концу, он сматра да „никад човек, до Адама, не имађаше савршено познавање невидљивих ствари Божјих ...", и стога саветује створењу да не поставља себи одвише питања, да се задовољи тиме што ће се дивити „и у себи се дивећи посматрати како оно може достојно и побожно да хвали и слави онога што толике судове и наређења о тим стварима доноси по вољи му и хтењу, без опирања."

Није уопште на нама да тражимо да схватимо шта је то наказа, слобода и радост Божја.

Превела са француског
и старофранцуског
Оливера Милићевић

■

Алегорије и фантастичка знамења

Јургис Балтрушаитис

„Мора имати очи ноја и врат ждрала, два свињска уха и срце лава, руке морају бити представљене као канџе орла и грифона, ноге као шапе медведа . . ." Тим речима Рајнмар фон Цветер, Lügendichter, песник обмане и обрнутог света, из XIII столећа, одређује изглед савршеног човека, „guter Mensch", објашњавајући: очи ноја гледају љубазно, свиње имају најистанчанији слух међу животињама, лав је најплеменитија звер, медвед најмахнитија, канџе грифонове све што закаче чврсто држе, ноге орлове су великодушне и праведне, врат ждралов је знак рефлексије. **Књига из Сидраха** (око 1285) прецизира: „Човек мора имати врат ждрала, дуг и витак", тако да има времена да промисли пре него што изговори реч док она пролази кроз грлене чворове. Слика, коју је описао неки аутор који је вероватно упознао Исток, садржи чак вијугаве сплетове **Gesta Romanorum,** збирка свакојаких exempla, веома популарна у Немачкој крајем средњег века, локализује у Европи те људе-ждралове, сматране за лепе, и придаје им птичји кљун. То су судије чије су изреке, дуго промишљане, нарочито тачне. Предање је било довођено у везу с турским причама. **Нирнбершка хроника** (1493), а за њом цела једна важна, дуга серија, репродукује лик као представника бајковних раса. Он је алегорија, саздана по првонаведеном тексту, у бројним композицијама, међу којима је и једна гравира из **Vir Bonus,** латинска верзија **Guter Mensch**-а, Улриха фон Хутена (Ерфурт, 1513). У Француској се иста фигура открива у **Pourtraict de l'Homme de Bien,** са аналогним објашњењем:

Имам оштро око, велико ухо и осетљиво
За све шумове. Говорим мало, не волим брбљивца
Пре него што из мојих устију изађе нека ћеретава реч
Мој дуги врат је испитује и затим се уста отварају . . .

Отисци који су доспели до нас датирају тек од 1580. године и XVII столећа, али откривају исту традицију. Супериорни човек је хибрид код којег свака аномалија отеловљава неку врлину.

У Немачкој је мноштво таквих примера. Албрехт, баварски писац генерацију млађи од Рајнмара, око 1280. године замењује врат ждрала вратом змаја, с голубијом уместо људске главе, док цртеж из XV столећа приказује витеза с мачем у руци, јелењим ногама и орловом главом. Лавић виси о његова прса.

Жена, која одговара савршеном мушкарцу у ратнику, није мање неочекивана. По Бруну фон Шенбеку (око 1275), она има голубије срце, уши зеца, језик папагаја, ноге коња да би нагазила неопрезне.

Auf Pferdes füssen sol ich geen
Das ich in Eeren fest kan steen . . .

читамо тако на гравири Антона Военсама (око 1525), на којој је репродукована Weise Frau са златним катанцем на устима и копитама четвороношца. Без коментара уз своју слику, Иван из Кортенбаха је 1494. године насликао једног тевтонског витеза. Тема је такође имала своју легендарну верзију. Опис индијских лепотица, који дугујемо Жану Воклену (пре 1440): „Жене чудесно дивне, чија је коса била боје злата и дуга до стопала, до стопала која су била попут коњских копита . . ." сагласан је с ликовима узорних жена. У таквим разматрањима игра чак и пријатност у виђењу. Врат ждрала, копите коња, по њиховом тумачењу, садржавају израз лепоте. Симболична спекулација се развија по својој унутрашњој логици, али укључујући у себе и елементе маштарства и бајке, подстичући и механизам додавања, мешања, калемљења. Она продужава и обогаћује столетну породицу композитних чудовишта која је, уосталом, често придруживана са своје стране свету амблема и идеја. Тако је савршено човечанство схватано и као фантастични хибрид умовања и форме у истом тренутку кад се другде трагало за његовим хармоничним пропорцијама и органским каноном.

„Жена-грех" (Frau Sünde), која се томе противставља, одликује се утолико посеб-

нијим атрибутима. Један је рукопис, можда чешки (1350—1360), приказује с ногом птице (Accidia) коју прождире друга нога у облику змије (Invidia), вучјом главом на стомаку (Gula), луном (Ira) и кесом с новцем (Avaritia) у рукама, круном од пауновог перја (Superbia). Она, затим, поприма крила слепог миша, нога лењости постаје људски живот (Vita), нога зависти — смрт (Mors), Accidia која се транспонује на леву руку, Invidia на груди (псећа глава). Вучја глава јој је, пандан Gula, представљена великим пехаром у десној руци, замењена је на појасу са Avaritia (кеса). Све то изгледа попут неке синоптичке слике са знацима који се распоређују око фиксне фигуре. Створење стоји на глобусу. Жена-порок бива Frau-Welt: главни греси доминирају светом и поистовећују се с њим. Гравире (око 1495. и око 1500) репродукују је у тој последњој верзији, одбацујући извесне од њених делова. Ако набрајамо све те симболе in extenso, то је због тога што сама њихова номенклатура садржи стил истовремено развучен и неуједначен који дефинише такве монтаже.

Мнемотехничке слике, у дословном смислу те речи, поступају на сличан начин, комбинујући елементе са изоштреним смислом за чудесно. Да би се дух боље везао за нешто, потребне су ствари које изненађују. Једна збирка из Беча (око 1480—1490) приказује различите субјекте, међу којима су монах и ђаво који подсећају на хијероглифе. Монах има лобању на стомаку, а петла на коленима. Демон је без ногу. Његово тело је обухваћено столицом постављеном на леђима јежа, чије постоље је стабло дрвета налик некој обрнутој круни. Он држи пехар и лестве. Једна крастача се налази између дојке жене, а сунце сија изнад њених папака. Што композиције више изненађују, утолико више подсећају на оно што значе. Упражњавана код античких народа на подстицај који је дошао из Египта и са Оријента, визуелна мнемоника се у средњем веку поново успоставља у најконцизнијим видовима.

Чак и подсетнички знаци окупљени око симболичких животиња јеванђелиста у **Ars memorandi** за четири јеванђеља откривају необични карактер. Две људске главе израстају са обе стране главе орла светог Јована, над којом лепрша голуб. На грудима висе лаута и три кесе новца. Круна и печат су окачени о његов реп. Рибе и хлебови се налазе на његовим крилима. На следећој фигури, орао има само једну главу наткриљену флаутом, пехаром и заставицом, али из његовог тела излазе, као из џепа, торза мушкарца и жене, голих, држећи воштаницу. На дну стомака отвара се велико око. Буздован је одложен међу ногама, за крила су причвршћене лобања и округла кутија. Цео **Нови завет** је сажет у тим гравирама, поглавље по поглавље, с бројем назначеним на сваком одговарајућем показатељу. Тако главе и голубица троглавог орла оличавају Тројство (глава I Јеванђеља по светом Јовану), лаута — свадбу у Кани, кесе — трговце изагнане из Храма (гл. II), печат и круна — разговор са Самарјанком и излечење сина једног краљевог официра (гл. III), мушкарац и жена приљубљени на орловим грудима — прељубнички пар, при чему свећа у рукама грешнице означава Исуса као светлост света (гл. VIII). Око под репом је око слепорођеног (гл. IX). Све су то чудовишта која произлазе из те меморативне акробатије, жонглирајући с парадоксом. **Свето писмо**, које би морало бити транскрибовано узвишеним симболима, шифровано је готово ђаволским сликама. Поступци евоцирања као да потичу из врачбине и одлучно преузимају њена обележја, умногостручавајући бизарности блиске окултном мишљењу.

Збирка, која се појавила у горњој Немачкој око 1470. године, али чији уметник је припадао Шонгауеровој школи, имала је многа поновна издања, међу којима и два у Анверсу (1532. и 1533). Зидни живопис Вике (Шведска, 1550—1560) репродукује многе сличне цтреже. Рад Николе Симона, намењен лечењу амнезије, садржи слику истог типа која приказује киклопа с магарећим ухом с прапорцем, две птичје ноге, од којих је једна у облику руке, мачем и стрелом забодених у тело и с цветом у руци. Текст не садржи никакво објашњење, гравира смештена на насловној

страници изгледа да је намењена једино заплитању интелигенције и имагинације. У тој слици се стичу, артикулишући их укратко, све старе тератоморфне технике и украшавају их новом мистеријом.

Сликовитост религиозних борби, Kampfbilder, чија је опорост једнака строгости аргумената, такође је схваћена као ребус. Кохлајев **Septiceps Lutherus** (1529) има седам глава (**Doctor, Martin, Luther, Ecclesiast, Schwirmer, Visitirer** и **Barrabas**) израслих на раменима, налик знаковљу неке схоластичке демонстрације у вези са апокалиптичком животињом, а да органски нису придодате телу. **Sibenhabtig Pabstier** Ханса Закса:

Schawet an das sieben hewbtig tier
Gantz eben der gstalt un Manier
Wie Jobannes gesehen hat
Ein Tier and des meres gestat . . .

приказана је у ксилографији Георга Пенца, нирнбершког мајстора (око 1530), с букетом вратова на којима су главе Папе, кардиналâ, бискупâ и монаха, које директно излазе из стомака, заједно с две канџасте ноге.

Меланхтонов **Papstesel** је мнемотехничка слика израђена с нарочитом брижљивошћу и аналитичком строгошћу. Од магарца је само глава која представља лично главара римокатоличке цркве. Десна рука је слоновско копито које ломи све на свом путу и значи моћ у времену. Стопала говечета и грифона оличавају потчињеност спиритуалности и материјалности. Предњи део трупа са женским стомаком и прсима, обједињујући диспаратне удове, сама је институција папства, његови кардинали и бискупи, његови религиозни достојанственици с њиховом похлепом и похотљивошћу. Старчева глава на задњици најављује крај папског господства. Реп у виду змаја значи папске буле и опросте. Крљушт која покрива читаво тело, као код морских крава у **Hortus Sanitatis**, јесу кнежеви и лаичка господа. Алегорија је у целости саздана исказима једне доктринарне полемике, али користећи се њима увек на начин чистих формалних комбинација и старе зоологије.

И сам Лутер измишља једну митску (Mönchskalb), чије уши означавају збрку, исплажени језик — фриволни говор, исцепана монашка мантија која сачињава кожу — религиозну несувислост, капуљача — упорност у јереси, одсуство длака с тела — лепу и блиставу дволичност. Немогуће је бити детаљнији, устрајнији у таквим спекулацијама. Објашњена чудовишта се умножавају упоредо с натприродним, све живљим и живљим створовима визионара, завршавајући тако укључивањем у исти свет.

2.

Papstesel и Mönchskalb појављују се скупа у многим публикацијама и плакатима, све до XVII столећа, и представљени су као збиљска створења. Једно је било усмрћено у Риму, на обали Тибра, 1495. године, а друго је рођено у Фрајбергу, у Саксонији, 1523. године. „Бог је, за све време, стварао чудовишта да би на величанствен начин означио свој гнев или своју милост и, претежно, пад или успон краљевства или царства", објашњава Меланхтон у предговору свог памфлета о папи магарцу, додајући да су за владе Антихристове чудовишни знаци особито бројни. Најтешња физија презасићене и презаоштрене алегоријске тератологије и тератологије природних наука одиграва се под доминацијом аугура, чије учење достиже сада нови узлет.

Релевинкова **Хроника** (Келн, 1474) даје велики простор тим чудима. У години Христовој 584, на пример, видела се: „једна комета и једно дете које је ишло четвороношке и једно друго, двоглаво, рођено у Безансону. Једно дете се родило без руку, а доњи део му је био као у рибе и без очију, а — у реци Нилу која је у Египту — појавиле су се ,такође, две животиње у људској форми, мушка и женска, и било их је страшно погледати . . . Сунце као да је за трећину било расточено . . . То је оли-

чавало бестијалну чудовишну сенту сараценсну која је за кратко време исквaрила трећину хришћана".

Поступак ове приче, концизне, дирентне, која асоцира космичне појаве и земаљсна изобличења, истог је типа као и фигурација испретураних светова у живописима. Отуда и њихове представе непрестано репродукују исте теме. Ту је, тако, риба-сирена која отеловљава, у гравири, слепи хибрид с људсним четвороношцем, звездом и сунцем у заласку. Сирена-птица с лављим шапама и змијсним репом, коју је Јорг Глокендон видео 1491. године, близу Константинопоља, у рукама троглавог витеза, соларног, лунарног и стеларног, комбинује такође елементе из легендарног и хералдичног бестијаријума. Фантастична бића која су се распрострла у различитим фигуративним низовима улазе у историју, у дословном смислу, и у актуелност. У **Нирнбершкој хроници** (1493), на чудесна људсна бића, која је Бог хтео да уведе у свет после дисперзије народа и конфузије језикâ, надовезују се чудеса рођена међу нормалним људима: 1004. године, двогрудо и двоглаво дете у Безансону, а 1253. године — у Еслингену. Године 1114, за време помрачења Месеца, нека жена је родила двоглаво створење, пола-човек пола-пас. У различитим раздобљима забележене су кише камења и громада, трострука Сунцâ, бројни Месеци.

Што време одмиче, рађања чудовиштâ бивају све учесталија. У Вормсу је, 1495. године, било два: близанци са спојеним главама; у Гугенхајму, близу Стразбурга, излегла се двоглава гуска. Године 1496, 1. марта, у Ландзеру, на свет долази двострука крмача. На многим плакатима, налик специјалним издањима неког дневног листа, случај приказује и коментарише Себастијан Брант. Missgeburt у Вормсу, које се подудара са устоличењем, на једној седници Reichstag-а, Максимилијана I у истоме граду, најављује својим спојеним челима јединство суверена и државних саветника. Крмача из Ландзера је упоређена са оном коју је Енеје видео на обали Тибра:

Als di Su die Eneas fandt
Mit jungen and des Tyberз sandt . . .

и која указује на будуће место првога града Лацијума. Животиња је формално тумачена као антички аугур. Но, њој се такође, с ону страну **Енејиде**, придружују профетсна чудовишта и пророштва Азије. Варбург ју је, тако, повезао са свињом с двоструним репом и осам ногу, чије је рађање најавило, по једној асирској таблици из VII столећа пре Исуса Христа, освајање власти у земљи од стране краља Ашархадона. Приповест додаје да је животињу усолио месар Удану и сачувао је у архивама краљевске куће као демонстративни примерак. Тим поводом бележимо да се у једној естампи обавештава о аналогној појединости: зеца са осам ногу, два тела и једном главом, рођеног у Каселу, 1532. године, донели су живог код хесенског ландгрофа, по чијој наредби је балсамован и послат саксонском војводи.

Вавилонски и етрурски текстови садрже већ архетипове и исте форме mirabilia и preasagia из XV и XVI столећа. У тим текстовима сусрећемо људе с двоструким трупом, двоглаве, чија појава најављује промену владара, потресе у држави или развод у породици.

Ако дете тек рођено личи на лава, земљу ће освојити нека страна сила. „. . . Ако нека жена донесе на свет дете — које има руке и ноге као рибља пераја, Господар ће бити несрећан и у земљи ће харати глад; — које има три ноге, две на нормалном месту а трећа између њих, земља ће доживети процват. . ." — извештаја, с досадним набрајањем, извесна халдејсна расправа.

На тим хиљадугодишњим основама установљују се гаталачке науке и римска учења о чудима која служе као везник између два света. Кад Тит Ливије наводи, у својим **Декадама**, необичне феномене у природи, он наставља традицију чије порекло води до колевке магије и најстаријих времена. Он о њима извештава као историчар, без посебног разматрања. Година 204, на пример, била је, између осталих, обележена следећим

натприродним догађајима: „. . . У Антијуму, жетеоци су пронашли класје поиривено крвљу. У Цери, дошла је на свет двоглава свиња. У Алби, виђена су два Сунца. Једно говедо је проговорило у селу крај Рима . . . (**Књига** XXVIII, II).

Ето извора инспирацији и непосредног узора хроничарима као што су Ролевинк или Шедел. Mirabilia из **Римске историје** била су, уосталом, издвојена и сабрана у посебној збирци, **Prodigorum Liber**, захваљујући Јулијусу Обсеквенсу, почев од IV столећа, пре владе Хоноријеве (395—423), толико су оне тада изненађивале људе. Но, илустрације уз реактуализовану латинску бајку никада не престају да репродукују старе фигуре из средњег века које су, такође, у почетку биле знатним делом потхрањиване источњачким чудесима.

Четвороножни човек с двоструким трупом и једном главом, те двоглава птица, о којима је траг оставио Себастијан Брант, изнова налазе сигурност и строгост својих првих комбинација. Специфични системи XII столећа, који симетрично умножавају елементе унутар исте схеме, методски се реституишу са својим основним темама. Еволуција је аналогна са оном из **Hortus Sanitatis** (1491), у којој се, на свој начин, поново ствара архајска фауна са две месинске таванице, која подједнако обухвата подвостручена створења и чак једну двоглаву личност чије се многе реплике и сада виде. Штукатуре у Хилдесхајму (око 1190) и позни рељеф једног капитела у цркви Наше Госпе у Маестрихту куде и остале романске представе, префигуришући последње раздобље. Али, у међувремену, мотив који припада општем репертоару, преживљава у различитим групама. Човек са четири руке и два торза бори се са окрућеним змајем, на дну странице у **Псалтиру** из Белвоар кaштела (fol. 72, око 1250). **Разговор Плакиде и Тимеја** (**Књига о тајнама филозофа**, крај XIII столећа), приписан Жану Бонеу, описује аналогно чудовиште: „. . . жене у јарости рођене које су биле. II. изнад појаса а испод су биле само нека ствар, па и ако су имале само .II. ноге, а имале су .II. главе, .IIII. руке, .II. груди, .II. уста, .IIII. очи и .I. пупак. . .", постављајући питање да ли таква бића имају једну или две душе, приклањајући се првом решењу. Ту је већ реч о изобличеном рађању које се „дешава у једном од наших делова", а не из неке туђе расе. Такво рођење се одиграло 1316. године у Фиренци, а описао га је Петрарка (**De rebus memorandi**). Два **Часловца** (око 1340), коришћена у Мецу, граду који још поседује примерак њиховог првог издања, служе се потом ликом двоструког човека као знаком за Близанце у Зодијаку. Германска Missgeburten изнова се, међутим, успостављају с нарочитом снагом и устрајношћу. Не налазимо их једино у **Нирнбершкој хроници**, него и у једној гравири из Базела (1499), с дететом рођеним у Баварској, Дирер који је, уосталом, надахнувши се Брантом, нацртао двоструку крмачу из Ландзера, репродукује са своје стране, без сумње по Шеделовом раду (fol. CCXVII), једно новорођенче с двоструким трупом — Елизабета и Маргарета — које је дошло на свет у неком баварском селу и чија је свака глава одвојено била крштена. Истоветне девојчице, Елзбета и Елизабетка, фигурирају на једном плакату из истог времена. Код Леонарда да Винчија, лик постаје алегорија задовољства и муке, врлине и зависти, нераздучиво сједињени, у алхемијским симболима — гранања материје, сумпор-мушко и жива-женско, на два главна тела. Али, увек је реч о истим бићима.

Нараштаји двоглавих људи, које не треба мешати с двочеоним људима с грчко-римске лозе, следе правилно један за другим да би досегли нови узлет. Као што у архитектуралним представама и њиховим извајаним орнаментима, понављање неког античког мита изазива романско буђење. Учење о профетским чудовиштима и чудовишним рађањима не оживљава поново само разбацано у хроникама или на изолованим плакатима. Оно се интегрално изнова саздаје.

3.

Сва пророштва и сва чудовишта која су се појавила у доба владања Максимилијана I, сакупио је његов историограф и звездочатац, Јозеф Гринбек, у збирци из 1502. године. У оквиру исте слике, у њој поново откривамо гуску из Гугенхајма, двоструку крмачу из Ландзера, близанце из Вормса, човека са четири руке и две главе, а свим тим ликовима је придодат бременити мушкарац, окружен с дванаесторо деце, огњена киша и две брадате особе које држе Месец. Сељаци и ужаснуте животиње беже у поља, урањају у воду, крију се у пећинама, видевши те призоре, док се монарх преси, сучелице поремећеном свету, попут светог Антонија пред универзалном навалом ђавола. Композиција је начињена у исто време када је настајало и Бошово сликарство.

Кобно знаковље, крвава киша, огњена киша, звезде, репатице слутнице краја краљевâ (Дарије, Ксеркс, Александар Велики) и краљевстава (Медија, Асирија) у Азији, евоцирано је затим у облику историјских референција о ваљаности тих знамења. Клеопатра види како из Нила излази крилати змај. Два ратника се боре на небу Рима. Систем је представљен, у тој целокупности, у вези с класичном и источњачком антиком. У једном од својих следећих радова, астролошком **Judicium-u** за Ратисбона (1515), Гринпек назначује да су се спојене близнакиње, из 1511. године, које су створили Бог и природа, појавиле као знак пропасти Светог Царства, с његовим феминизованим обичајима, политичким непостојаностима, борбама, унутрашњим ратовима, како он то закључује из збијене анализе свих обличја њихове анатомије. Симболичка тумачења се стално везују за анормално.

Реформа фаворизује те теорије. Сам Лутер пише, 23. маја 1525. године, да дуга и појава једног безглавог детета у Витенбергу, налик akephaloi из Херодотове западне Либије и Плинијевим блемијама, те једног троножног детета, као у халдејском тексту, најављују смрт Фридриха Мудрог. Објављивање код Алда, 1508. године, после Плинија Млађег, Јулијуса Обсеквенса, по рукопису којег је поседовао извесни Јодокус из Вероне, даје нови подстицај ширењу веровања у чисто антикизујући контекст. Расправа је поново објављена 1515. године у Фиренци, 1518. године у Паризу, 1529. године у Лиону. У међувремену, Полидор Вергилије ради, са своје стране, на три књиге **(De Prodigiis)** о пророчицама и пророчанствима Старих, о чудовиштима и чудесним телима, „о предвиђањима, знамењима и осталим чудовишним чудесима“ која су се појављивала све до уочи тога доба.

Рат између Хенрија I и Луја XI Великог најављен је био рођењем, пре 1111. године, четвороножног пилета, а експанзија Турака, 1456. године, рођењем зубатог детета... Рад је био окончан 1526. године у Лондону. Њему се придружује издање Јулијуса Обсеквенса 1552. године у Базелу, које дугујемо Конраду Ликостену, иза чијег се имена крио грчки псеудоним Теобалда Волфхарта, пореклом из Руфаха, у Горњем Алзасу. По књизи су расејане издвојене фигуре: човек с главом слона (из 207. године), свиња (из 204. године) и једно двоглаво јагње (из 195. године), као и двоструко дете (из 150. године)... Но, француска верзија, објављена три године доцније у Лиону, код Жана де Турна, садржи богату илустрацију Бернарда Саломона, уметника који је, за тог истог штампара, урадио Апокалипсу по витенбершкој **Библији.** Гравер поступа, уосталом, на сличан начин, скупљајући у истој слици многа различита чуда која одговарају истом раздобљу: тако за 172. годину пре Исуса Христа, постоји двоглаво дете, те дете са одсеченом руком и змија „с дугом длаком и пандан“ с телом по којем су „расуте златне пеге“; у облацима, три Сунца, бакље и запаљени фењери, лук са стрелом затегнутом на Сатурнов храм. А за 1493. годину (Полидор Вергилије), два спојена близанца и полупас, налик кентауру, који означавају извршена убиства под понтификатом Александра VI Борџије. Цртеж није, по строгости и гра-

циозности сасвим италијански, без везе са школом из Фонтенблоа, али теме и начело компоновања у којем се необичности нагомилавају у сведеном простору — указују на Гринпекове визије и раскош фламанских **Искушења,** чије гротеске неће изостати у заузимању маргина књига истог издавача.

Ликостен се не задовољава да публикује текстове старих и новијих аутора. И он сâм ради на једном монументалном раду **(Prodigiorum ac ostentorum chronicon),** обухватајући целу историју, почев од Пада, 3959. године (пре нове ере), до године његовог публиковања, 1557. године, у Базелу, када се рађа мушко дете с главом без чела, постављеном директно на рамена, симболизујући то дело. Да би успео у свом замашном послу, ерудита је прегледао многобројне изворе: античке и средњовековне расправе, савремене радове. Он наводи Алберта Великог и Парацелзуса, Лутера и Меланхтона, хроничаре, географе и природњаке свога времена. Илустративни део броји око две хиљаде фигура. У њему се служи и сликама из **Универзалне космографије** Себастијана Мунстера, чије се треће издање (1556) управо било појавило у истој издавачкој кући Анрија Пјера. Два циришка рада, расправа о животињама Конрада Геснера и расправа о настанку људи Жака Рифа (1554), у којем је једно важно поглавље посвећено несавршеној деци, која происходе из несавршенстава органских функција, исто су тако допринеле саздавању извесних нових категорија у тој изванредној колекцији. У њој поново откривамо Шеделова чудеса, Брантова Missgeburten, реформаторска алегоријска рођења, Диреровог носорога, којег је краљ Емануел Португалски добио живог из Индије 1513. године, англо-норманског змаја из Апокалипсе са седам окрунљених глава, донесеног 1530. године из Турске у Венецију, затим упућеног Франсои I, и који је вредео тада шест хиљада дуката. Посебна слика, Мунстерова (1556), окупља северњачка чудовишта, у облику у којем су била приказана у историји нордијских народа Олауса Магнуса, бискупа у Упсали, објављеној у Риму 1555. године. Vecca, vitellus, porcus и чак rhinocerus marini ту продужавају традицију хибридних риба Мегенберга и оних из **Hortus Sanitatis.** Међу свим последњим набавкама бележимо, такође, monstrum satyricum, с птичјом и псећом ногом, људском главом, с бизарним израслинама испод подбратка, ухваћеном 1531. године у салцбуршкој шуми (Геснер), змије с две и три главе из 196. године (Мунстер, 1556), чудесна бића из Равене, 1512. године, рогата, крилата, без руку, с једном јединoм, птичјом ногом, а из Кракова, 1543. године, са сурлом уместо носа, псећим главама на лактовима, коленима и прсима (Риф). А међу до тада необелодањеним чудесним бићима — троструна мачка рођена у Базелу, 1554. године, троглава овца, 1555. године, у Халберштату, двоножна крава, 1556. године, у Германији. Чудновата створења непрестано се препорађају на истим темељима средњовековних форми и техника. Њихове слике се смењују с представама поремећене природе, троструким Месецима и Сунцима (Шедел и Обсеквенс), кишама глава̂, звезда̂ и крстова (Гринпек, 1508), кишама птица̂ и риба̂. Војске и бродови искрсавају на облацима као у неком обрнутом свету. Рад је имао огроман успех. Чак су и расправе из нове зоологије, утврђујући основе објективних истраживања, претрпеле његов утицај и биле њиме обележене. Геснерова књига о акватичким животињама (Цирих, 1558. и 1560), објављена после књига о четвороношцима и птицама, умножава митске врсте. Породици чудесних морских бића Олауса Магнуса и апокалиптичком змају, она придодаје ichtyocentaurus-а, „насликаног у Анверсу по природном изгледу", лава покривеног крљуштима, као код Шедела, морског бискупа и монаха чији се претходници налазе на једном витражу у Руану, код Томе де Кантемпреа и у **Бестијаријумима** које је он потом начинио, али репродукованим по Рондлеу (1554) који вели да му је те фигуре саопштио Гисбертус, један немачки лекар. Нестварна бића, прикуп-

љена одасвуд, ту су помешана са обичним и истраженим рибама.

Најпотпунији и најметодичнији corpusi фантастичног били су прављени у Швајцарској, негде средином XVI столећа. Насупрот Анверсу, у којем фантастично оживљава у трагу разних приказа **Искушењâ** и **Паклова̂**, јављају се Цирих и Базел, у којима је оно обухваћено у системима модерних позитивних сазнања. Управо је то хуманистична мисао која, својом ерудитном страном, енциклопедијском веном, непосредно доприноси повратку и продужењу тератоморфног средњег века, и то у јеку класицистичког раздобља.

4.

Нова „залиха" чудовиштâ зрачи у свим смеровима, све до Париза, у којем се њихово дејство укршта с фламанским валом. Чак и Франсоа Депре почиње да трпи њихов утицај пре својих бројгеловских **Шаљивих снова. Збирка различитих одежди** (Париз, 1562) репродукује морског бискупа и монаха по оној последњој групи чији су многи елементи били већ репризирани у једној новој расправи о mirabilia (1560). Француски Ликостен је извесни Бретонац, Боестио. Сем свог непосредног претходника, којег наводи на првом месту у предговору, аутор евоцира Јулијуса Обсеквенса и Полидора Вергилија, Мунстера, Рифа, Кардана, све ауторитете на том подручју. **Чудесне повести** садрже **Чуда и Сатанине илузије**, као и **Главне узроке настанка чудовишта**, физичке узроке, астролошке узроке (сваки земни облик и судбина кореспондирају са неким сазвежђем), њихово профетско значење.

Сатанино чудо представљено је Мунстеровим **Богом из Каликута** (Калкута), „богом који влада небом, земљом и читавим светом". Од Ликостена-Геснера, постоји салцбуршки monstrum satyricum, од Ликостена-Рифа, чудовишта из Равене и Кракова, од Ликостена-Шедела, двоструки мушкарци и жене из Индије и Баварске, а од Ликостена — чудовишна змија са седмоструком главом коју је, балсамовану, као дар од Венецијанаца, добио Франсоа Валонски, и од Ликостена опет, слика репатице у облику мача, из 1527. године, „када је Бурбонац стрпао Рим у врећу". После неколико поновљених издања, књига се опет, 1575. године, појавила у Паризу, употребљена од стране Белфореста, чија се **Универзална космографија за сваког** (Париз, 1575) заснива на Себастијану Мунстеру, а 1594. године у Анверсу, с придодатом дугом дисертацијом истог историчара, као и с расправама Тисерана, Хојера и Сорбина, бискупа из Неверса, са сталним освртима на гомилу повести и легенди. Но, систем успева, тако да се још једном активира у различитим подручјима.

Фламански и германски доприноси систему само су периферни, и њихово присуство се осећа у париским центрима тек око 1560. године. Међутим, источњачки бестијаријум, пренесен захваљујући ерудитним радовима, јесте онај који га прожима. На Боестиоа, који живи још у спекулацији и миту, надовезује се један рационални дух, Амброаз Паре, први краљев хирург и један од пионира модерне медицине. Рођен 1517. године, годину дана пре Ликостена (1518—1561), он га надживљава двадесет и девет година, обезбеђујући своје потомство у природним наукама. Цела једна књига из његових **Дела** (Париз, 1575) расправља питање неуобличених створења у више од тридесет поглавља. То је нова компилација истих серија на које се, почев од другог издања (1579), надовезује **Левантска космографија** Андреа Тевеа, објављена исто у Паризу, 1575. године, после своје лионске публикације. Међу узроке чудовиштâ, Паре евоцира Божји гнев, ђаволске радње и машту бремених жена док гледају изобличене слике које се утискују у њихова недра, као што је то био случај с лутеровским телетом монахом, рођеним у неком саксонском селу. Међутим, нарочито као лекар, он покушава да открије, следећи Рифа, њихов физиолошки механизам. Ствари се природно објашњавају: људи код којих су главе, удо-

ви и трупови умножени, те отклоне дугују нечем у њиховом зачећу. За то су пример близанци из Вормса, које је, по Бранту, репродуковао Мунстер. Деца без главе, без руку, рођена су таква због недостатака исте врсте, хибриди — укрштањем, као што су свиње с људском главом, из 1110. године, и човек-пас, из 1493. године, које наводи Ликостен. Ниједног тренутка не ставља се у сумњу аутентичност тих чудних бића. Она продужавају уосталом, да се рађају: у Бриселу, 1564. године, четвороножни получовек-полусвиња, а у Анверсу, 1571. године, пас с птичјом главом. Двострука крмача из Ландзера и спојени дечаци из Вормса јављају се изнова, 1572. године, у Мецу и Пондесеу. У другом издању, јагње с троструком главом из Халберштата ојагњило се опет, 1577. године, близу Мелуна. Фантастични реализам живописаца у поновном је узлету с буђењем реалистичке мисли.

Све научне и историјске расправе о тератологији, које следе једна за другом током XVII столећа, обнављају те сложене репертоаре, конституисане после једног периода затишја, у анахроном васкрсу традиција и многих токова. Фигуре се масовно репродукују код Шенка (Франкфурт, 1609), Личетија (Падова, 1634), Амброзинија (Болоња, 1642), у његовој публикацији Улиса Алдровандија, болоњског природњака и лекара, савременика Амброаза Переа, о којем он опширно води рачуна, и код Шота (Вирцбург, 1662). Развитак се одиграва на два плана: хронике и физиологија, односно симбол. У Немачкој, Жан Теодор де Бри, син једног Лијежанина настањеног у Франкфурту на Мајни, презентује теме и композиције Боша-Бројгела под насловом **Emblemata Saecularia** (1611), док у Француској, отац језуита Менетрије, казуист, који је био церемонијал мајстор Луја XIV, нашироко црпи из германо-швајцарских слика за своје алегорије (Париз, 1684), превазилазећи, по смелости својих тумачења, најнеобичније мнемотехничке подсетнике XV столећа. Човек с птичјом ногом (чудовиште из Равене), отеловљава рђаву поетику: „глава с ногом није никада имала везе". Човек с псећим главама по артикулацијама (чудовиште из Кракова) јесте речитост која злоупотребљава клишеје и цитате: „и тај амблем ће бити академски". Четвороножац с људском главом и израслинама у облику срца на подбратку (салцбуршки monstrum satyricum) — химера ухваћена у општем смислу илузије, јер је потребна обазривост (главе) и храброст (срца) да би била побеђена. Многи од тих цртежа преузети су од Боестиоа, Переа, Алдровандија. Али, клерик је прибегавао, такође, и првим изворима. Од њих, он наводи једну **Mirabilis Liber** из 1524. године, а помоћу Ролевинкових чудеса (1481) сиреном-рибом и четвороножним дететом, рођеним за помрачења Сунца 584. године, он приказује „сфингу и њену загонетку о човеку који у почетку хода на четири ноге, затим на две и, најпосле, на три", Празноверица у предање о Едипу из једне средњовековне композиције, репродуковане као противтежа за три столећа растојања и у самој средини у којој влада раскош и свакојаки нови рафинмани, открива изванредну виталност архајских фигура. Поново устоличен у последњем трзају сутрадан после свога врхунца, свет чији морфолошки и поетски системи откривају блага акумулисана на готском и романском Западу, преживљава и продужава да се шири. Човечанство никада не престаје да воли чудовишта и открива их тамо где она јесу. За класичне духове, читав средњи век носи њихов жиг. Пробијајући се по маргини опште еволуције све до романтичког буђења, он као по правилу оживљава у недрима маниризма и барока. Кроз које год раздобље пролазио, постхумни средњи век је, првенствено, фантастички средњи век.

Превео са француског
Јовица Аћин

■

Из речника анималне симболике

Жан-Пол Клебер

О зверима и људима

У прве своје уметничке творевине, као и у најдревније магијско-обредне поступке, човек је најпре увео животиње. Свако деловање у области онога што се назива праисторијском уметношћу, првенствено се окреће животињском царству. Тек касније ће доћи биљке и минерали. Стога што је човек био ловац пре него што ће постати земљорадник. Облици живота у палеолиту и мезолиту (лов, риболов, храна, одећа, алати, магија...) у потпуности су били условљени блискошћу са животињама и све наводи на уверење да су људи, тада, осећали пуну равнодушност према одвећ им присном окружењу биљне и минералне природе.

Отуда готово искључива заступљеност звери у праисторијској уметности. Лероа-Гуран је лепо показао огромну разлику у погледу броја приказаних људи и животиња. У неолиту, заузврат, са појавом грнчарије, прерадом намирница и увођењем биљне исхране, човек своју пажњу почиње да обраћа и на биљни свет и да се њиме служи као украсом, односно за сналажење у простору. Магијске збирке цртежа биљака далеко су млађе од представљања звери по зидовима пећина.

Историја осећајне везаности човека и звери тек треба да се напише. Уосталом она је битна колико за спознавање природе, толико и човека. „Свако изучавање праобликâ треба да пође од неке збирке басни и да започне врстом размишљања о универзалности и баналности прича о животињама”, пише Диран (**Антрополошке структуре имагинарног**). Животиње су наши другови из детињства, прави или замишљени (играчке, басне, цртани филмови ...), чак и за децу одгајену у великом граду. „Изгледа да су збирке басни, очигледно, чврсто уврежене, како у језику, духу заједнице, тако и у сањаријама појединца.”

Човеку блискије од биљака, животиње су од вајкада служиле као основа за небројена преображења божанска, за оваплоћења и искушења. Било као предмет страха или нежности, оне су готово све, из различитих разлога, уздизане до светиње. Чудићемо се, кад затворимо овај речник, како је могуће да неких четири стотине различитих врста изнедре толика веровања и загонетке, толико разоткривених лица и скривених корака. Елифас Леви је могао рећи: „Животиње су живи симболи човекових нагона и страсти.” Ако у сваком човеку дрема животиња, и то не увек свиња, значи да у свакој животињи човек препознаје и нешто људско и нешто ванљудско. Животиња (на француском **animal, animus, âme,** душа) обдарена је животом, нагоном и разумом. У себи носи скривене истине. Посредник је између трију великих царевина које се отимају о наше поимање света, царства пакла, човековог и божанског. Она представља, у различитим степенима, нашу судбу **deus-satanos** што о сталним колебањима нашег положаја много казује.

Било уз помоћ ликова, маски, одвраћања од хране из верских разлога, тотема, преображења из легенди, човек је одувек прибегавао животињи, да би исказао себе, да би са другима општио као са самим собом.

Извесно је да смо заузели одређено одстојање у односу на животиње. Наша се цивилизација наједном дала на то да им пружа заштиту и да их више не дели произвољно на корисне и штетне. Средства обавештавања и образовања зближила су нас и са најнеобичнијим међу њима. Ипак, све оне, изван крхких ограда зоолошких вртова, задржавају своја сурова и жилава обележја. Узалуд се, у наше време, древни симболи увелико обезвређују и у доброј мери добијају отужан укус, они су се учврстили, односно укоренили у нашем језику и начину мишљења, што ће рећи у свакодневном нам животу. Не само да им увек прибегавају песнички језик и народно усхићење, него и сама психологија узима у обзир ове слике што сежу до најдубљих слојева нашег несвесног. У сваком човеку, и оном најпросвећенијем, остаје неутаживи жал за једним изгубљеним Рајем у којем је човек без зазора општио са свим зверима од Постања света. Још премудри Соломон гаји наду да може да разуме „говор птица”. Наш је дух прожет невероватним животињама. А хуманистичка нам култура још се увек, хтели ми то или не, напаја тим тератолошким приказама из мађионичарске кутије каква је митологија.

Та митологија, пуна метаморфозâ, животињског, противприродних односа, али исто тако и очајничких излива поштовања према животињском свету, прокрчила је себи пут, почев од Грчке, кроз уметност уопште узев, а посебно кроз сликарство. Ваљало би имати храбрости подухватити се једне историје, на пример, сликарства, на основу митова које су одабирале поједине епохе. Иконологија, схваћена онако како јој прилази један Панофски, открила би многе збуњујуће облике духовног бекства и сумануутих сећања човекових. Наш средњи век и ренесанса врве од животиња чије дубинско значење увек и не слутимо. Ко се још пита због чега хрт а не дога леже испод ногу почивших*, ко ће одгонетнути (на први поглед) сулуди зверињак Јеронима Боша?

Нема ничега, све до реклама, тога окрутног и нападног језика нашег света, што непрекидно не прибегава народним веровањима и предрасудама везаним за животиње. Ако, у нашем потрошачком друштву, рекламни агенти, који нису будале, сматрају за добро да лансирају слогане који се темеље на укључивању животиња (ставите тигра у мотор), то је стога што знају да ће те слике снажно одјекнути.

И психологија несвесног, коју су осветлили Јунг и његова школа, не противречећи Фројдовој, много дугује афективној зоологији. Животиње и чудовишна бића надиру из наших сопствених понора и с времена на време изроне на површину,

* Начин обележавања гробова у средњем веку. — Прим. прев.

као запрепашћујуће откриће једног целаканта, те рибе „фосила" за коју се веровало да је ишчезла у тмини времена. Наши снови, а много више наши кошмари, још су увек препуни змајева и змија, пацова и мрава, што нам непрестано утерују страх у кости. Сликарство, још једном, прибегава животињама да би боље изразило стање своје душе. Сликајући једну жену, Делакроа се зачудио видећи је како се претвара у лава. А Андре Масон је за надреализам рекао да ослобађа „звериње из душе". Тај узорни сликар има свој унутарњи Зверињак, и пише: „Животињу-симбол, тако јасно дефинисану у хералдици, видимо како се, ма колико била скривена у срцу, помаља на неком раскршћу духа. Довољно је да избије на површину и то постаје раковица на наковњу, обележје Малдоророво, или сова сексуалности Жаријева. Ближе нама (делећи живот са нама), трговачки путник-буба-шваба из **Метаморфозе**, или свет-између-инсекта-и-човека Паула Клеа (**Радост сликања**).

На реду је покушај да се ове слике уреде. Искушење вршења пописâ (структуралистичке природе или неке друге), које одликује нашу садашњу ренесансу, није ново. Од најдревније антике, књиге о животињама имале су за циљ да животиње разврставају према узајамној сродности. И то, у свим областима, митологији, астрологији, алхемији, типологији, психологији, и у најразличитије сврхе, попут прорицања судбине или тумачења снова, ређајући их поступно од бездана нашег „најживотињскијег" понашања до највиших сфера мистике.

И сама по себи повест књигâ о животињама много казује. Међутим, ко ће је написати? Антика нам је завештала чудесне списе Плинијеве, Аристотелове, Опијанове, Елијанове... Средњи век, мистичне или псеудомистичне књиге о животињама Ига од Сен-Виктора, Ришара де Фурнивала, Гијома Свештеника, Филипа де Тана... Седамнаесто столеће доживело је невероватан процват књигâ о природи животињâ и предрасуда тога времена. А потом, са првим покушајима озбиљног уређивања у зоологији, наука је још увек ишла раме уз раме са легендарним, код Линеа на пример, док су се, уједно, све до нашег времена, множиле приче о животињама и књиге са њиховом симболиком. Ни ово није последња.

Међу тим животињама има стварних и измишљених. Има и таквих које су, ма како биле реалне, задуго важиле за митолошке. А постоје и оне које су измислили, како се чинило, скупљачи легенди, за које се накнадно открило да у збиљи постоје. Најзад, неке су чудовишне једино у равни језика (крилати коњ, крилати јелен), настале из речи скованих и спојених, које рађају неке од најхибриднијих речи. Овде се, очигледно, неће наћи животиње чудовишне у тератолошком погледу (овца са пет ногу); није то наш циљ. Међутим, у обзир ће се узети хибриди које је вештачки створила модерна наука, као и случајна укрштања двеју различитих врста, како стварна, попут мазебре (магарац и зебра), тако и измишљена, попут кобика (кобила и бик).

Знам колико је узалудног у једном попису. Речник симбола подухват је махнит, достојан једино неког Борхесовог лика. Па ипак, нас неколицина нисмо одолели задовољству да ставимо на фише и средимо неке писане или усмене (фолклорне) чињенице, разбацане, нешто по библиотекама, нешто, у културном наслеђу човека са улице.

Када је Ноје добио глас да у свој ковчег укрца по један пар од сваке врсте, видео је како поред њега промичу (изузев риба и морских немани) сви представници једне фауне која му је често била страна. Међу њих је требало, штавише, да се ушуњају и незвани, сотонска или невероватна створења, какве би исковала машта чаробњакâ или причања путникâ. Ноје није имао кад да одваја чисте од нечистих животиња, али је **Библија** то учинила за нас.

Свето писмо назива нечистом сваку животињу која није допуштена за јело нити за жртвовање Богу, животињу коју је дозвољено јести али забрањено приносити Богу као жртву, стога што има било какву неправилност, на пример мрљу. Неке су животиње нечисте по природи, као што су оне које немају раздвојене папке и које не преживају, оне што преживају али немају раздвојене папке, најзад, оне које имају расечен нокат и не преживају. Све те животиње не само да су нечисте, већ су и гадне. Исто су тако нечисте рибе које немају пераја или крљушти. Нечисте су и птице што ходају по земљи на четири ноге. На крају, нечисто је и све оно што, помоћу ногу или без њих, гмиже трбухом и пузи по земљи.

Делити четвороношце на оне са раздвојеним и оне са нераздвојеним ногама, у почетку изгледа доста чудновато. Тако се у ред нечистих стављају коњ, магарац или мазга који, ма како били од велике користи за човека, имају табане „сасвим изједна, равне и неподељене". А у ред чистих, коза, овца и јелен, који имају стопало подељено на два дела, као и пас, вук, мачка и лав, којима је стопало издељено „на различите делове". Ово стога што, према Мојсију, животиње које имају расечено стопало ходају на рукама.

Ево исцрпног списка чистих и нечистих животиња. Чисте су: во, крава, теле, овца, ован, јагње, коза, јарац, јелен, кошута, дивља коза, биво, срндаћ, афричка антилопа (орикс), жирафа, скакавац, голуб, голубица, врабац, препелица, шева, петао, копун, кокошка, фазан, лештарка, дрозд, вртна стрнадица, јаребица, шљука, грлица, пчела, бумбар, шпанска мува, јеленак, комарац, осица, мува, обад, лептир, стршљен, мушица, мрав, паук, мољац, шкорпија, жаба, кит.

Нечисте су: двогрба камила, кунић, зец, свиња, ласица, миш, крокодил, ровчица, камелеон, звездасти гуштер, гуштер, кртица, коњ, магарац,

пас, мазга, слон, лав, леопард, тигар, рис, пантер, медвед, вук, хијена, лисица, дивљи магарац, једнорог, носорог, дивљи вепар, мајмун, бодљикаво прасе, жаба, крастава жаба, мува, шкорпија, орао, соко, грифон (пола орао пола лав), јастреб, гавран, крагуј,ној, сова, лиска, папагај, кобац, гњурац, ибис, рода, лабуд, букавац, чапља, пупавац, слепи миш, морски орао, ањањак, северни соко, сврака, сова дремавица.

Приметићемо да су мува и шкорпија на оба списка; вероватно је реч о различитим врстама. У сваком случају, класична симболика нарушиће овај ионако поремећени низ.

Што се муслимана тиче, они су у Рај Мухамедов примали Јониног кита, Соломонова мрава, овна Израиљевог, теле Аврамово, магарца краљице од Сабе и оног Мухамедовог, камилу пророка Салеха, вола Мојсијевог, пса Седморице ефешких спавача, и Балкисину кукавицу.

Лафонтенове су нас басне од малих ногу сродиле са особинама својственим свакој врсти животиња. Овај велики зналац животиња често се варао по мерилима зоологије, али је његов животињски свет сасвим ваљан у смислу пројектовања човековог имагинарног. Пре њега се Амброаз Паре у својој **Књизи о животињама** бавио „природом неразумних животиња", систематизујући њихове најбитније одлике: снагу вола, подмуклост змије, јарост бика, стрпљивост овце, охолост краставе жабе, препреденост лисице, стаменост магарца, суровост тигра, благост голуба, предострожност мрава, верност пса, превртљивост мазге, облапорност вука, трезвеност камелеона, опрезност слона, вонь власца, задах јарца, послушност пудлице, нечистоћу свиње, уредност веверице, срчаност лава и страшљивост зеца. Изузев охолости жабе крастаче, ове се особине срећу и у уметности сликања грбова, као допуна уз натпис.

Друга једна могућност успостављања везе јесте узајамна одбојност животиња. Поменути Паре противставља лава петлу, слона свињи, коња камили, пса вуку, зеца псу, смука нагом човеку, гују индијском пацову, гуштера змији, мајмуна корњачи, јејину врани, пантера хијени. Увек је прва поменута животиња она која страхује од друге.

Када би нам време дозволило да утаначимо све ове аналогије, наишли бисмо на врло зачуђујуће, премда већином занимљиве односе који су, у исти мах, и кључ за одговарајуће читање књига о зверима. Ево, на пример, како су повезане животиње и месеци у години (према Шенеловом **Речнику о празноверицама**):

јануар	овца	паун
фебруар	коњ	лабуд
март	коза	жуна (зелена)
април	јарац	голуб
мај	бик	петао
јун	пас	ибис
јул	јелен	орао
август	дивља свиња	врабац
септембар	магарац	гуска
октобар	вук	сова
новембар	кошута	врана
децембар	лав	ласта

Исто су тако поједине животиње довођене у везу са одређеним добом живота. Један немачки дрворез из 1482. године ову тему обрађује на начин који ће бити преузиман бар у наредна три века. Старосна доба подељена су овде на декаде од 10 до 100 година. Свакој животињи одговара по једно доба човеково: узрасту од 10 година — јаре (дете са чигром); 20 година — теле (младић са соколом на пести); 30 година — бик (човек под оружјем); 40 година — лав (човек у раскошним хаљинама); 50 година — лисица (зрео човек са богатом кесом); 60 година — вук (човек седе косе како се шета); 70 година — пас (старац са штапом и бројаницама); 80 година — мачка (погурени старац који се обема рукама ослања о штап); 90 година — магарац (оронули старац коме се неко дете уз звиждуке руга); 100 година — гуска (леш у ковчегу), (**Епинал и народна радионица слика,** из пера Ј. Хистлера, Ф. Блодеа и А. Жакмена, 1961).

И астрологија прибегава животињама, а не биљкама и минералима, да би симболима представила пребивалишта или завичај планета које, по њој, управљају нашом судбином. Од дванаест знакова, њих осам представља стварне или измишљене животиње: Ован, Бик, Рак (раковица), Лав, Шкорпија, Стрелац, Козорог, Рибе.

Ово значи да се у астролошкој симболици у везу доводе планете и животиње. Према О. Вирту (**Астролошки симболизам**, 1937), ти се односи успостављају на следећи начин:

Сунце: лав, орао, домаће животиње, свиленкасте (сјајне) коже.

Месец: зец, рода, славуј, жаба, пуж, риба, љускари, острига.

Меркур: лисица, мајмун, мачка, веверица, папагај, смук.

Венера: коза, овца, голуб, грлица, врабац, фазан, јаребица.

Марс: бик, коњ, вук, дивља свиња, пас,ној, јастреб, крагуј, змија, шкорпија.

Јупитер: слон, кошута, јелен, паун, соко.

Сатурн: двогрба камила, медвед, магарац, пацов, кртица, слепи миш, сова, гавран, корњача, крастава жаба, скарабеј (балегар, котрљан), паун.

Под утицајем Вавилонаца, проналазача астрологије, стари су Грци симболички, фигурама животиња, временска раздобља представљали делећи дан на дванаест часова, од којих би сваки ставили под знак неке животиње: мачка, пас, змија, скарабеј (слатководни рак), магарац, лав, коза, во, мајмун, ибис, крокодил. У централној Азији време се делило на циклусе од по дванаест година, назване по некој животињи: миш, крава,

тигар, зец, змај, змија, коњ, овца, мајмун, петао, пас и свиња. У лунарном дванаестогодишњем циклусу кинеске астрологије, срећу се готово исте животиње: пацов, биво, тигар, мачка, мајмун, петао, пас, свиња, коњ, коза, змај, змија.

И сама астрономија скрива низ баснословних животиња, па сазвежђа носе имена животиња које се јављају у античној митологији. А само се по себи разуме да древна алхемија неке операције заодева у вео одређене алегорије о животињама. И хералдика се за своја обележја много служила животињама. Њене фигуре подсећају на оне којима су антички народи украшавали штитове, да би се узајамно разликовали, а и да би застрашивали непријатеља. Изузетно су бројне животиње и у вештини обликовања грбова, чак и оне најређе, до те мере да се неки називи у овом речнику, који означавају животиње у неком нарочитом ставу, искључиво користе у хералдици (алерион — мали орао без кљуна и ногу, у грбу).

И овај избор зацело је галерија чудовишних животиња.

Ваљало је један чланак посветити и Звери, не оној из Апокалипсе, која је обрађена на њеном месту, већ Звери што дрема у нама. Тема Лепотице и Звери, коју је у моду увела Госпођа де Бомон, умногоме превазилази оквире вилинских прича. Или, пре, традиционална тема бајки, које се деци причају као успаванка, схема је која сасвим покрива врсту васпитања на симболима, скривеног образовања које продире у подсвесно и својим склопом открива једну од најневидљивијих битака људског бића. Кроз све варијанте те приче, могу се показати две могућности опште природе. Или Лепотицу, заточеницу Звери, ослобађа један лепи, млади витез што се жени њоме; или се, опет, Звер, пошто се Лепотица у њу заљуби, изненада преобраћа у љубавника заводника. Тако, дечаци и девојчице, мушкарци и жене, бивају дирнути или једним или другим исходом. Прва потка приче, која се обраћа мушком полу, скрива, сада то знамо, мит о Едипу који убија оца да би се оженио мајком. „Тема из легенде о Змају (Аждаји), којег мушкарац убија да би се докопао неке жене, стара је колико и свет. То је едиповска тема без премца: змај, симбол оца, бива убијен, а мајка постаје слободном и пленом сина победника" (М. Бонапарт). Али друга потка, тананија, тиче се, сада, женине иницијације. Антична митологија и овидијевске метаморфозе много су се разметале бестијалним љубавима жена које су у „наручју" неке снажно сексуализоване животиње налазиле начина да утаже тајну страст, тј. да задовоље свој нагон и свесно прихвате сопствене комплексе. Да наведемо само Леду и лабуда, Пасифају и бика, и, ближе нашем времену, Црвенкапу са Великм злим вуком, или Шекспирову Титанију која милује главу магарца Ботома, по имену јој суђеног. Такозвани филмови страве и ужаса, као и научне фантастике (чија се, на изглед безазлена, симболика не проучава у довољној мери) преузели су причу коју је Кокто тако узвишено дочарао у сликама. Није ли Звер, у ствари, напросто човек?

Тако се овај речник, најзад, показује и као галерија портрета човекових, вишеструких страница његова лица. Познато је да човек, на крају, почне да личи на овоју омиљену животињу, док су уметници XVI века са заносом радили на олаком приближавању људских лица и њушки животиња (Ј.-Б. Дела Порта). Одредница **Човек** можда и не би била тако неумесна у овом представљању животиња.

Нисам желео да се расплињујем и на ризницу сликâ животиња из песничког или народског језика. Одустао сам и од заморне намере да подсећам на све облике сујеверја и веровањâ која се односе на те животиње, наводећи само оне најречитије. Може ми се, такође, ставити примедба, и то с правом, да сам се ограничио на културну и обредну област Средоземља и западне Европе. Митологија која поткрепљује ове текстове првенствено је она која се простирала у границама између средњег Истока и Ирске. Очигледно је да тај угао гледања није добар. Међутим, нисам могао претендовати да долично напишем овеопшту књигу о животињама. Азијске, афричке и америчке цивилизације у том су погледу неисцрпне, али сам зазирао, првенствено, од сопствене исцрпљености. Нека читалац себи предочи библиографију коју би о том питању ваљало истражити. Данас, свакако, постоје и машине опремљене да врло брзо среде те огромне количине података. Ја се не служим машинама. Други ће их боље искористити. Што се мене тиче само сам пожелео да читаоцу понудим један сан полазећи од једног албума слика.

Зимородa

За обичне речнике зимородa (алкион) је баснословна птица за коју се у античних народа сматрало да гнездо прави на мирном мору и на њу се, стога, гледало као на птицу срећног предзнака.

У класичној митологији, Алкиона је била кћи Еола, господара ветрова, и жена Кеика, сина јутарње звезде. Завидећи овоме пару на помало разметљивој срећи, богови претворише Кеика у гњурца а Алкиону у зимороду. „Како је Алкиона свијала гнездо на обали мора а таласи јој га немилосрдно рушили, сажалио се Зевс и наредио ветровима да се смире у раздобљу од седам дана што претходе и седам дана што следе краткодневици, у којем зимородa лежи на јајима. То су 'дани зимороде', који не познају олују" (П. Гримал).

Становници са обала, који су уочили да ова птица, по свој прилици, наслућује приближавање ветрова и олуја, узели су је за врсту природног барометра. Зимороду су претворили у петла што

[41]

* Навод је дат на старофранцуском. — Прим. прев.

се качио на таванице кућâ, у уверењу да ће се њен кљун окретати у правцу ветра. Отуда назив ветроказ који се, у толиким кућама, даје тој перади исушеној и окаченој о врпцу. У неким крајевима, зимородa је у ту сврху замењивана рибом.

Према неким другим митолошким верзијама, зимородa је била посвећена Тетиди, најлепшој од Нереида, стога што је гнездо правила на обали мора. Као деца, сви смо рецитовали онај Шенијеов стих: „Птице, Тетиди драге, нежне зимороде, плачите...” Било је покушаја да се утврди шта је за античке народе била зимородa: водомар, ронац, галеб, морска ласта... Све гравире указују на водомара. Назив алкион послужио је за формирање модерног израза **алкионизам,** који означава „покрет који ослобађа језик од статичности и уводи га у отворени простор песничког говора”.

Аждаја (Базилиск)

Аждаја, према Плинију који је о њој надугачко говорио, „јесте врста змије из Кирене, дуге једва дванаест палаца. На челу јој, у виду круне, бели белег. Њено шиштање растерује све змије; она не пузи набирајући тело, као остали гмизавци, креће се напред тела полуподигнута. Њен додир, шта то говорим, дах јој пуки крши жбуње, жеже траву, разара камен: таква је силина њена отрова. Веровало се у причу како је једном један човек на коњу копљем убио аждају а отров, по трагу оружја, у виду млаза усмртио не само коњаника, већ и коња. Ласица је спас против тог разорног чудовишта. Такву су пробу често вршили краљеви у жељи да томе гмизавцу дођу главе; сушта је истина да природа не трпи бића без такмаца. Ласица се убаци у јазбину аждајину. Ту је рупу лако препознати, пошто је земља спржена свуд наоколо. Својим је мирисом усмрти и, уједно, сконча и сама. Тако се заврши та борба природе против себе саме” **(Hist. Nat,** књига **VIII).** Елијан, са своје стране, додаје да аждаја пажљиво избегава близину петла и да од његова кукурикања угине.

Могла би се написати читава књига о овој немани, а да се тема не исцрпи. Задовољимо се, овде, неколиким запажањима на која нас наводи текст Плинијев. Тај бели белег у облику венца изгледа да је навео античке народе да звер назову **basilic,** што ће рећи краљевски. Што се њене праве природе тиче, вероватно је узета од већег броја врста, мада изгледа — ако посматрамо, на пример, нарочито понашање овога гмизавца — да је реч о наочарки или индијској кобри, која се у присуству човековом пропиње и на издуженом врату покаже оне двоструке светле наочаре налик круни. Ласица, која аждаје тамани, изгледа да је чувени мисирски пацов (мунгуст), чији се опис може наћи код Киплинга.

У средњем веку, аждаја је постала чудовишна двоножна птица-гмизавац, са петловом крестом и роговима на глави, опремљена двама крилима и змијским репом који на крају прераста у врх копља. И ако се, у антици, аждаја рађала из јајета птице ибиса оплођеног отровом неколицине рептила које ова птица прогута, она ће се доцније рађати из петловог јајета снесеног у буњишту, које излеже крастава жаба. Тада добија име Cocatrix, Coquadrille или Basilecoq. Ево њена подробног описа узетог из Пикарове **Књиге о животињама:**

„Има једна зверка која се назива аждаја-петао (basilecoc*). Природњак нам говори о њеној природи, како се рађа, и даје нам на знање да се рађа из јајета, петловог. Када петао напуни седам година, у утроби му израсте јаје. И кад он то јаје осети, самим собом усхићен буде и доживи највеће узбуђење које зверка може да осети и поднесе. Сможден, потражи неко скровито место на ђубришту или у некој штали и ногама гребе све док не начини рупу у коју ће да снесе јаје. И када петао буде своју рупу начинио, хитаће к њој на дан десет пута више, све док се не олакша. Жаба је, опет, од такве природе да осети јед који петао носи у трбуху; и вреба га, да не може да оде у рупу а да га она не види. И чим се петао удаљи са места где треба да снесе јаје, жаба оде тамо да види да ли је јаје снесено. Када јаје буде снесено, узима га и лежи на њему. И када је довољно лежала на њему да је оно близу да се распрсне, појави се животиња која има главу и врат и груди на петла, а позади јој је тело као у змије. И чим та животиња смогне, потражи неко скровито место у некој старој пукотини или негдашњој чатрњи, и ту обитава да нико не може да је види. Јер, њена је природа таква да, ако би је иксан угледао пре но што она види иксана, она би од тога угинула. А ако она прва види човека, писано је да човек умре. Јер та је звер такова соја да баца отров из очију; и тако јој је поглед отрован да њиме убија птице што изнад ње пролећу, ако може да их погледа између оба ока. Та је животиња цар над свим другим змијама; онако као што лав проходи земљом а да место којим прође не изгуби сву врлину своју: ту се више не задржа ни травка нити ишта друго. А ако дотакне неко дрво, оно тиме изгуби сву снагу своју, да никада неће родити плодом, осуђено је да угине и осуши се.

Па ипак, звер је лепа и има лепу боју са белим туфнама. Но много је штошта тако лепо, а у исти мах опако. Ко би хтео да ту звер убије, ваљало би му да узме једну светлу кристалну или стаклену посуду, помоћу које ће моћи звер да види. Јер, кад му је глава испод стакла или кристала, звер њега не може да примети, поглед животиње заустави се на кристалу или стаклу. Животиња је таква соја да, када бљује отров из очију, а овај се заустави пред неком препреком, намах се њој врати и усмрти је.”

Овоме би се опису могло додати и то да је Александар Велики у Индији наишао на тог не-

пријатног гмизавца и да је, не би ли га усмртио, поставио огледала на штитове својих војника.

За Пјера л'Пикара, који је писао у средњем веку, аждаја није могла бити друго до ђаво. Слично је и са већином писаца његова времена. Но, Онорије од Отена, коментаришући стих из **Светог писма:** „Ходаћеш по гуји и аждаји и бацићеш под ноге лава и змаја", придаје аждаји смисао Смрти, као што лаву даје смисао Антихриста, змају Ђавола а гуји Греха.

На многобројним киповима по романским и готским катедралама, аждаја означава негде ђавола, негде грех. У Везлеу, видимо како је напада јахач на неком чудовишном скакавцу, са човечјим лицем и крилатом; јахач испред себе држи стаклено звоно које га штити од убилачког погледа дотичне „звери".

А затим, у XIV и XV столећу, аждаја се, зачудо, јавља, напоредо са шкорпијом, на барјацима што се истичу оно Велике недеље. Обе ове животиње у том случају оличавају такозвану „издају" Јевреја.

Ваља још истаћи и то да је, у алегоријском приказивању седам Слободних вештина, средњи век Дијалектику (Logica) приказао у обличју аждаје. Видимо је и на Мантењиној игри тарота (италијански тарот из XV века, у ствари Балдинијев), где стоји раме уз раме са Разборитошћу и Меркуром, са Хроником (Chronico) и Сатурном. Још доцније, у XVI столећу, аждаја се придружује Гневу и Снази. Приказана је и на гробу Франсоа II и Маргарите де Фоа: Снага (коју дугујемо вајару Мишелу Коломбу), под шлемом и оружјем, завргће шију аждаји као обичној патки.

Аждаја данас: Реч је о врсти циновског гуштера из Централне и Јужне Америке. Дугачан 60 центиметара, живи на обали воде и плива са окретношћу. Изглед му је у приличној мери „налик змају", мада Биро **(Масне)** налази да му је глава попут главе неког старог бележника. За њега је то једна од животиња под образином, јер јој лице не приличи улози коју има. Збиља, има ли аждаја (гуштер) потребу за тако ужасном главом да би хватала безазлене бубе и лено сањарила на сунцу? „Аждаја, гледана из профила, има праву маску звери, сличну онима, изрезаним од картона, помоћу којих Суданци застрашују уз укочену отупелост, очекивање богзна чега празног."

Звер апокалипсе

Апокалипса, коју је свети Јован поменуо приликом свога изгнанства у Патмосу, за владе Домицијанове (првих година првог века), скреће пажњу на једну неман чија се слика нашироко распрострла (Сен-Север, и катедрала у Анжеу). Руку на срце, тачан опис Звери није лако дати, пошто текст светог Јована пати од дублета који ремете његово разумевање. Тако, три пута се Звер наводи у **Апокалипси,** и то на прилично различите начине. Ево записа о свим трима појавама Звери.

„И видјех звијер гдје излази из мора, која имаше десет рогова и седам глава, и на роговима њезиним десет круна, и на главама њезиним имена хулна. И звијер коју видјех бијаше слична рису, и ноге јој као у медвједа, и уста њезина као уста лавова. И даде јој аждаја силу своју, и пријестол свој и власт велику. И видјех једну од глава њезинијех као на смрт заклану, и њезина смртна рана излијечи се. И сва земља дивећи се пође за звијери..." (XIII, 1)*.

То је управо она Звер што је приказана на таписерију у Анжеу. Но, ево и једне друге:

„И видјех другу звијер гдје излази из земље, и имаше два рога као у јагњета, и говораше као аждаја. И сву власт прве звијери чињаше пред њом; и учини да се земља и који живе на њој поклоне првој звијери, чија се смртна рана исцијели. И чињаше знамења велика, па учини да и огањ силази с неба на земљу..." (XIII, 11).

Најзад, даље, у поглављу које најављује пад Вавилона, **Откривење Јованово** враћа се на Звер: „И видјех жену гдје седи на црвеној звијери која беше пуна имена хулних и имаше седам глава и десет рогова..." (XVII, 3). Овај потоњи опис одговара првом. Биће да су тако постојале две Звери, она земаљска (прва и трећа) и, у служби њезиној, она морска (друга).

Прва Звер има двојаку улогу. С једне стране, она добија моћ (силу од Аждаје, изговара речи охоле и хулне, изазива обожавање народа, и то у трајању од четрдесет два месеца. С друге стране, она служи за јахање жени обученој у порфир и скерлет, са златом и драгим камењем на глави, која у руци држи чашу пуну гнусоба и поганштина, и која представља Вавилон, велику блудницу. Сам свети Јован вели за ту Звер да „бјеше и није; изићи ће из бездана и отићи у пропаст". И додаје: „Овдје је (потребан) ум који има мудрост!" Боже мој, да, јер је све то нејасно. Многи су учењаци губили очи на силним тумачењима, при чему је једно неубедљивије од другог.

Друга је Звер исто тако тајновита. У служби оне претходне, дала се на обожавање своје господарице, ствара чуда, учини да огањ с неба сиђе на земљу. Чак јој је дано и да „дâ дух лику звијерином, да лик звијери проговори и учини да буду побијени они који се не поклоне лику звијерином". Нејасност текста не допушта да се каже да ли је Звер била „стварна" или само лик. Познато је да су свештеници у антици имали довољно техничког знања да би покретали кипове, па чак и аутомате. Простије речено, могли су да убаце неког у шупљину статуе или да се послуже вештином говорења из трбуха.

Било како било, ништа се не зна о обличју те друге Звери. Речено је само да носи два рога и да говори (шишти) као аждаја.

У жељи да се пружи историјско тумачење значаја прве Звери, постојала је сагласност да

* С обзиром да Вуков превод у овим стиховима недовољно јасно поткрепљује идеју ауторову, сви наводи из **Новог завета,** као и неопходна терминологија, узети су на основу превода Комисије Светог архијерејског синода СПЦ (изд. Свети архијерејски синод СПЦ, Београд, 1984), тим пре што, у погледу појмова, и нема великог раскорака између ових двају превода, осим што Вук каже **аждаха).** — Прим. прев.

се у њој види симбол Римске Империје и, тачније, Нерона који је устао против Цркве. Седам је глава могло бити седам римских брежуљака или седам царева заредом, десет рогова — десет вазалних краљева. Нерон већ дуго није био међу живима, али је народно предање тврдило да ће се, попут Барбаросе, поново родити и доћи на чело Парћанâ да освети Рим. Да би подржао то тумачење, сâм свети Јован вели нам да „седам глава, то су седам гора на којима жена сједи" (XVII, 9). Велики Вавилон у ствари је симболично име за Рим и ваља подвући да је после прогонâ на заповест Неронову, у очима цркве Рим у правом смислу важио за кривца због идолопоклонства и незнабоштва. Скерлет који одликује Звер управо је пурпур римског Сената. Преостаје да се објасни чудна смртна рана коју је задобила Звер и која је, не мање тајанствено, почела да се зацељује: може бити да је то алузија на рестаурацију Флавијеваца, која се срећно збила по Нероновој смрти.

Али, свакако, историјско тумачење није довољно. Проклињући безбожнички Рим, свети Јован извесно у виду има сваки облик идолопоклонства, самим тим и свеколиког Зла. Стога му придаје класичну слику једне чудовишне Звери, која се у тератолошком погледу може упоредити са аждајом или хидром (воденом змијом).

Од значаја је чињеница да име немани остаје потпуно непознато, односно, боље, уопштено (опште име за цео род). Звер по превасходству. Било би занимљиво истражити семантичку еволуцију назива **animal** и **bête.** Колико прва реч наглсак ставља на живо, **animé** (према **anima,** живот, душа), надарено да осећа, било у ком степену, толико друга подсећа на **brute,** сурово, сирово, дивље, „бестијално", „bête noire" (црну звер). **Bestia** на латинском означава крволочну звер, дивљу животињу. Јеретици, као што су валдензи (леонисти, сабатисти) и катари, говориће о римској Цркви као о Звери.

Што се звери Апокалипсе тиче, највећма се прочула у XIV и XV столећу (таписерије из Анжеа наручио је Жан Бандол, за грофа Луја I Анжујског, а, између 1377. и 1382, урадио мајстор таписерија Никола Батај). Звер је ту приказана онаквом како је описана код светог Јована, за разлику од Звери Апокалипсе из Сен-Севера (XI век), где јој је дат изглед лавице, једноглаве, али са репом који се завршава као у змије. „Француско-немачка ренесансна уметност," каже Вилнев у своме делу **Ђаво у уметности,** „била је опседнута сликом Звери, Аждаје (хидре) седмоглаве, произишле из хеленске маште, а преко укрштених облика асирских. Учесталост тих приказивања потиче можда и од чињенице да су астролози с краја XIV века утаначили време доласка Антихриста на земљу за годину 1524."

Међу овим приказима, ваља истаћи две дивне Дирерове гравире (између 1495. и 1500. године), где је Звер опремљена дугим вратовима налик на гмизавце и помало смешним главама. Ова врста гравира била је широко распрострањена у народу, још неписменом, а налазила се и у популарном **Blockubch**-u, који је много допринео ширењу знањâ у Немачкој.

Кентаур

Кентауру је свакако, место у књизи о животињама пошто му је природа сродна зверињој. Као прво, на грчком назван **kentauros** (предводник, терач бикова), мора да је био пола човек, пола бик: у стварности, тако су називали оне Тесалијце што беху довољно вични да у трку хватају дивље бикове. А затим у истој тој Тесалији, тврдило се како су се људи-коњи рађали из помамне љубави Иксиона и једне тајанствене богиње облака. Та створења, са главом и грудним кошем као у човека, телом и ногама као у коња, била су наоружана буздованима и луковима, рнући су силазила с планина и у читавим чопорима силовала жене. Херкул их је изазвао на мегдан и ослободио Тесалију.

Природе више људске него животињске, кентаур је наставио да живи у митовима и придружио се легендама о отмицама. Као и сва чудовишта, он представља анатомску бесмислицу на коју Сандрај (**Мудрост и помама форми**) има умесне примедбе: „Без премца је у тератологији да се један трбух стави између два грудна коша. Када му се, у утврђењу Олимпије, укаже надвратник на коме дивљи синови богиње облака покушавају да на сапи иза себе уграбе веренице Лапитâ, прва побуда сваког биолога испољи се у томе да у мислима пресече та помешана бића, да се запита како се аорта, кичма или кичмена мождина човекова могу наставити коњским... Прихватљивији би били римски кентаури (самостан Серабон у Каталонији, на пример) који главу човечију постављају непосредно на коњски врат. Међутим, од значаја је чињеница да тај рационалнији тип мање задовољава унутарње нам узоре лепог."

Шта рећи о полности кентаурâ? Према причама о отмицама и силовањима, они су извесно располагали истовремено и органима мушкарца и органима коњским, првим да би општили са женама, другим да би опслуживали своје женке, кентаурке. Ове потоње имале су истоветну тешкоћу: на једној илустрацији Колера и Гала, према подацима Зеуксисовим (XVI век), једна кентаурка доји младунче истовремено на грудима и на вимену.

Лукреције, већ, није веровао у кентауре. „Ни у које време, вели он, није могло да живи једно биће са двојном природом (duplici natura), спој двају тела, састављено из разнородних удова, без могућности да се њихова својства ускладе. И најтупљи би се ум лако у то уверио" (**О природи**). Поред осталог, примећује он, с обзиром да коњска врста достиже зрелост брже од човека, кен-

таур би био кобно саздан од једног зрелог коња и нејаког детета.

Синови Иксионови били су на гласу са своје окрутности и умерености (хранили су се сировим месом — како ли га је организам варио?), и нису хајали за вино, што је био разлог њина пораза у сукобу са Лапитима. Но, једна грана ове породице истакла се добротом свог срца. Најчувенији од тих добрих кентаура био је **Хирон,** који се родио из љубави Сатурна, прерушена у пастува, и Филире, љупке нимфе Океаниде. Постиђена због тога потомства. Филира је преклињала богове да је претворе у липу. Што се малог кентаура тиче, одрастао је у једној пећини на брду Пелион у Тесалији. Ту се бавио ловом у друштву са Дијаном, занео се у ботанику и астрономију, начинио попис лековитог биља (као што је kentaurié, centaurea, различак), а Суида тврди да је чак, срочио и једно дело из ветеринарске медицине о коњима. Беше рођен као бесмртан, али га је, приликом битке у којој су се сучелили Кентаури и Херкул, ранила једна од јунакових стрела, чаробно оружје које је кадро да задаје непреболне ране. И поред свег свог умећа, Хирон, који се тада повукао у своју пећину, себе није могао да извида и било му је стало једино да умре, што му је, очигледно, било ускраћено. Напокон Прометеј, рођен као смртник, уступи му своје право на смрт.

У симболици, с изузетком Хирона и браће му, кентаури представљају сурову снагу, нагонску, која измиче надзору, урођену. Само, уједно су то и људи, у лице им је урезан неки жал, као да осећају страхоту своје дивље природе. Луковима су наоружани стога да би ту снагу у бедрима покушали да уздигну до племенитости срца. Астрологија ће кентаура прометнути у **Стрелца.**

У хришћанској симболици, кентаур ће остати фигура бића потчињеног ћудима сопствене воље, немоћна да влада својим нагонима. Илуструјући дивљу страст и њену раскалашност, он лови голубицу онако као што злочин гони правду. Видимо га на једној од Ђотових фресака, у Асизију, међу страстима које свети Фрања треба да надвлада. У средњем веку био је обележје јеретина, човека двострука, располућена између добра и зла.

Међу најнеобичнијим приказима кентаура навешћемо крилате кентауре, као што су сфинге у Сан Хуану де лас Абадесасу, кентауре са два тела а једном главом у Вувану, једног двополног кентаура, са телом коњским и телом жене, у самостану Сен-т-Обен у Анжеу. Најзад, да нагласимо да је етрурски кентаур (попут оног из Вулчија, у музеју у Виа Ђулија, у Риму, 600. година пре нове ере) саздан од читавог тела човечијег, са све ногама и полним органима, док је у доњем делу леђа спојен са задњим делом коња. Тај образац доцније није преузиман. Треба сачекати Пикаса да бисмо видели човека-коња како се размахује у свим својим метаморфозама.

Кербер

Плод двају чудовишта, Ехидне и Тифона, Кербер је у први ред познат као пас из пакла, чувар хадских врата. Строго је проверавао улазак душâ или живих, на пример Орфеја који га је на часак опчинио својом музиком, али им није допуштао да се врате на површину. Обично се испољавао у облику пса са три главе, змијским репом и леђима прекривеним крљуштима. Глас му је био застрашујући а лавеж права понора. У вилицама му беху оштри, црни, зуби којима ништа није одолевало.

Кербер је нама блиска слика увишеструченог чувара (три главе), „одбојног" и „одбијајућег", онога који одбија непожељне посетиоце и који је одбојан по своме лику чудовишта.

Али, није Кербер провео век искључиво као Плутонов чувар. Једно друго оваплоћење одвело га је у Египат, где је постао друг ништа мање одбојна Сераписа, једног од двојице основних богова хеленистичког Египта. То је и даље трикефално чудовиште, али му је сада само једна глава псећа; две друге су узете од вука и лава, а читаво тело му обујмљује змија, у виду природног продужетка његова репа. Серапис је најпре био бог Пакла, и дугујемо Макробу, његовим **Сатурналијама,** не само подробан опис те немани, већ и једно убедљиво тумачење: „Они (Египћани) су кипу (Сераписа) додали лик једне троглаве звери; највећа, у средини, јесте глава лава; десно се помаља глава пса који као да хоће да се својим љупким изгледом допадне; на врату слева, налази се глава опаког вука; а једна змија, обавијајући се, повезује ова три животињска обличја, главе окренуте према руци божјој која смирује чудовиште. Тако, лав означава садашњост, зато што га сам положај између прошлости и будућности чини снажним и ревносним у садашњем деловању; прошлост је приказана вучјом главом, стога што сећање на извршена дела постаје далеко однетим пленом; што се тиче псеће главе, којој је циљ да се допадне, она је наговештај будућег времена које нам се вазда осмехује надом, макар и неизвесном."

Реч је, дакле, о једном од симбола Времена. Панофски у студији **Уметничко дело и његова значења,** лично је испитивао то чудовиште у времену, утврђујући историјат своје ликовне теме на основу сликарства и књижевности. Тај нови Кербер приписивао се, не више Серапису, већ Аполону. Ту ће се још увек назирати једна слика Времена, али ће сетна ренесансна филозофија подвући његову црну (монструозну) страну. Ђордано Бруно ће га посматрати као непрекидни след пустог понашања, стварне патње и празних надâ. Тицијан је на једној чувеној слици од њега начинио алегорију Опрезности (наслов дела), према средњовековном поимању те врлине која се састоји, по речима Петра Беркоријуса, у памћењу прошлости, уређивању садашњости и размишљању о будућности.

Химера

Ова баснословна античка животиња имала је главу лава, тело козе и реп змаја. За станиште је одабрала једну високу планину у Лидији, изнад које се издизао вазда живи вулкан. На огољену врху обитавали су лавови, док су на стрминама, хранећи се лудим растињем, живеле дивље козе. Из описâ тога предела, који се срећу код античких аутора, очигледно је да је Химера представљала саму планину, са лавом на врху (на глави), козом на боковима и змајем-вулканом. Из своје разјапљене чељусти, потанко описује Хомер, у вртлозима је бљувала пламенове који би палили дрвеће и у пепео претварали све што би им било надохват руке. Плутарх додаје да је планина одбијала сунчеве зраке. Вероватно је то било једно од оних Голих брда, за срце прираслих вештицама. Што се тиче овог чудовишта, било је чедо, према Хесиоду, Тифона и Ехидне. На своме крилатом коњу, Белерофонт је убио Химеру, забивши јој у губицу дугачко метално копље. Прича се да је овај јунак врх копља ојачао комадом олова. Отапајући се на топлоти пламена, олово је усмртило баснословну животињу.

Није лако протумачити овај мит. Као ни пратити семантичку еволуцију речи Химера, која је у француском језику постала синоним за утвару. Са својствима немогућег бића, она је, наравно, постала синоним за пусту машту. Но њезина је повест, свакако, много богатија.

У средњем веку оличавала је блуд (капител стуба на катедрали у Ремсу). У XII столећу, песник Марбод, у својим римованим погрдама упућеним Жени, стецишту свих порока, сматра је за блудницу и грми против ње: „Химеро, дато ти је, с пуним правом, тројако обличје, најпре лава, на крају змаја, а у средини ништа до жестока ватра; слика која јасно открива природу блуднице јер она, да би дошла до плена, истури лављу јој чељуст, опонашајући тобожњу отменост; пошто помоћу лажне лепоте своје жртве зароби, прождире их пламеновима своје љубави ...”

У наше време, надреалистични сликари, попут Браунера, даће Химери женски лик и приказиваће је са главом крупнооке и дугокосе жене која стоји на једној, јединој јој, нози са три канџе на крају.

И једна друга, сасвим стварна животиња, носи не много завидно име химера. Реч је о химери-чудовишту, како ју је крстио Лине, једној од најстаријих риба које још нису изумрле. Једини представник плагиостромеса, један је од првих кичмењака који је сишао у велике дубине испод континенталне заравни; живи на дубини и до 2000 метара у хладним водама. Њен општи изглед, изузетно одбојан, управо подсећа на оне људе-рибе из опште митологије. Четири меснате израслине у виду шапа, висе овде-онде низ трбушна пераја. Грудна пераја подсећају на мишићаве руке. Њено око, пре свега, врло крупно и издужено, оивичено неком врстом очног капка, заиста има нечег људског.

Оно што химеру чини још гнуснијом јесте њено држање и необичност њених покрета; она се мрда и увија у свим правцима и „губица” јој се непрекидно грчи, као да сама риба прави гримасе. То вам је прави морски мајмун. А дали су јој и надимак Краљ Харинги, јер је примећено да, када живи на невеликој дубини, упорно прати јата харинги, премда се не храни њима.

Када је, 1545, Рондле писао своју чувену **Историју риба** рекао је да су у Норвешкој „ухватили једну морску неман после снажне буре и да су јој, сви који су је видели, незајажљиву, дали име калуђер. Јер, имала је лице човека, али простачко и не много љупко, главу ћелаву и глатку. На раменима, нешто као монашка капуљача, уместо руку два дуга пераја, док се тело завршавало широким репом. Средњи је део био много шири и имао обличје војничког шлема ...” Вероватно је то био један од природних подстицаја који су изнедрили тајанственог морског калуђера.

Харпија

Харпије су биле легендарна чудовишта са главом жене, телом птице оштрих канџи, које су шириле кужан задах. Њихово име на грчком каже да оне хватају и лове јадне мушкарце. Обично их је било по три, звале су се Аело (Олуја), Окипета (Вихор) и Келено (Тама), што их поистовећује са олујним облацима. Хајпре су боравиле на острвима Строфади, а онда их је песник (Вергилије) протерао у Панао.

Харпије односе децу и одрасле, прождиру њихову душу и хране се њиховом твари. На украсима појединих грчких гробова приказане су како полећу са душом умрлог у канџама. Својим изметом поганиле су тела која нису могла да дограбе. Једино су синови Бореје, северног ветра, били кадри да их одагнају.

Према Жанмеру (**Дионизије, историја обреда Баховог**), Харпије, као зли духови олује, пустошења и смрти, појављивале су се и у обличју кобила, односно жена-кобила. Једна од ових бејаше мати чувених Ахилових коња. Спарујући се са једним другим ветром, Зефиром, Харпије су могле да имају коње као пород.

Навешћемо, као занимљивост, један одломак Делилове **Енејиде***, у коме овај други песник приказује Харпије у доброј мери одбојним: „Црте су им као у девице: неки прождрљив нагон грабљивог им роја управља блудећим лётом; застрашујућа мршавост сплашњава њихову пожудну утробу која, непрекидно се пунећи, остаје вазда празна, претоварена намирницама, а ненахрањена, у виду кужне течности избацују остатке и, испуштајући тај погани талог, трују ваздух и скрнаве зеленило ...”

* Реч је о преводу Вергилијева спева, чији је аутор опат Жан Делил (1738—1813), песник и члан Француске академије. — Прим. прев.

Пошто је у језику народа означавала лакому жену и прзницу, реч харпија се сада употребљава једино за дивљу харпију, највећу од птица грабљивица Јужне Америке, која живи у шумама Амазона.

У хералдици, харпија је орао са женском главом и грудима.

Хуспалим

Амброаз Паре, наводећи Андреа Тевеа, преноси „да се на острву Сонотри (у Индијском океану) виђа једна звер која се назива Хуспалим, велика као етиопски мармот (мајмун), јако чудовишна, коју Етиопљани држе у големим навезима од трске, чија је кожа скерлетно црвена, помало пегава, глава округла попут кугле, стопала обла и спљоштена, без ноктију за напад, која живи искључиво од ветра. Маври је убијају, да би је, затим, јели пошто је претходно изударају тољагом, како би јој месо учинили мекшим и сварљивијим".

Хидра (водена змија)

У грчкој митологији хидра је нарочита врста чудовишта, змијске природе, која је походила баруштине крај Лерне у Арголиди. Сматрана за кћер Ехидне и Тифона, имала је величанствен број глава (седам, односно сто, како се приповеда) које би, када би их неко посекао, истог трена израстале поново. Овде је, свакако, реч о алузији не само на „змијске сплетове", те хрпе замршених змија, већ и на феномен обнављања које су антички народи могли да уоче код рептила, посебно гуштера, код којих поново може да израсте неки уд, код водењака чак и читаво око, у случају да буде оштећено.

Херкул је потукао Хидру Лернејску тако што ју је најпре напао својим отровним стрелама, не би ли је принудио да напусти јазбину у мочвари. Својом гвозденом „harpé" секао је главе али, не могавши да их докрајчи, морао је да се за помоћ обрати своме другу Јолају који је бакљама прљио крваве патрљке пре него што би се изнова оснажили. За време битке, једна циновска раковица, изронивши из мора (?), priskoчи хидри у помоћ и јунака уједе за пету. На концу, Херкулу пође за руком да одруби средишњу главу хидрину, једину која је била бесмртна. Кад је звер била уморена, он ту средишњу главу покопа а то место притисне тешком стеном, како би је заувек угушио.

Херкул своје стреле умочи у јетру немани, катопивши их тако смртоносним отровом.

Име хидра (од **hudor**, вода) јасно назује њено водено одличје. Истраживачи митова, којима су на срцу рационална тумачења, сматрају да ово чудовиште означава саме мочваре које су ту област Арголиде спречавале да досегне до цивилизације. Мора бити да је Херкул тај који их је исушио, мада не без муке, пошто су се извори и влажење (главе хидрине) непрекидно обнављали.

Лик хидре прешао је у средњовековне књиге о животињама у којима је то чудовиште оличавало пороке што су се вазда изнова рађали. Но, она се често мешала са седмоглавом аждајом и Звери Апокалипсе.

Кракен

Овим именом, односно именом Краке, означава се једна од најгласовитијих морских немани. Врло стара, легенда о њој изашла је на видело када ју је обелоданио дански бискуп Понтопидан у два дебела тома свога **Природописа Норвешке** (1752), у покушају да начини попис и тумачења митолошких животиња из северних мора. „Називају га Краке, Краксе, или, по некима, Крабе (crabe, раковица, краба), именом које му се најрадије придаје. Ово последње изгледа да најбоље пристаје опису тога створа који је округао, пљоснат и издашно снабдевен рукама, односно крацима. Зову га још и Хорве или Сое-Хорве (Sea-horse?), а други, опет и Анкер-тролд (цин-сидро) ..."

Ево и његова описа, из пера Понтопиданова: „Огромна неман појављује се на површини; ту се открије у довољној мери, премда се уопште и не помоли читава телесина, коју људско око вероватно никада и није сагледало. Њена леђа, односно горњи део, која делују да имају миљу и по (2 км) у обиму, на први поглед наликују гомили острваца обмотаних нечим што плута и таласа се попут морских алги. Погдегде се могу уочити на површини воде као неки пешчани спрудови по којима разноврсне ситне рибе непрекидно скакућу, док поново не зароне у валове. Најзад, појаве се и многи светлуцави рогови или шиљци чија дебљина порасте како се већи део немани покаже изнад воде: на тренутке су тако високи и дебели као катарке на лађама средње величине. Изгледа да су то руке тога створа, и прича се да би, када би се за њега закачиле, и највећи ратни брод одвукле на дно понора."

Ови краци чудовишта јасно подсећају на огроман полип, у чему је сагласан и сам Понтопидан: „Како та огромна морска животиња, сва је вероватноћа, спада у врсту полипа или морске звезде, као што ћу нешто даље и показати, изгледа да су делови њезина тела које видимо како се до миле воље издижу, а које називамо роговима или рукама, у ствари пипци или оруђе за опип. Помоћу њих се ове животиње крећу и прибављају храну." Аутор износи и друге, још чудније, одлике; Кракен, вели он, испушта један снажан необичан мирис који привлачи рибе које жели да прождере. У стању је, осим тога, да месецима непрекидно једе, затим да у исто

толиком трајању избацује измет. И сама та поган, расплинута по мору, такође привлачи рибе које се хватају у замку. Могуће је да сива амбра, коју излучују китови и која има особит мирис, стоји у зачетку овог последњег веровања.

Најчудније од свега јесте то да аутори, попут Понтопидана, ову неман уопште не држе за опасну. Постоји вероватноћа да њена огромна маса и снага која је покреће јесте опасна у случају судара са неким бродом, али, према овој легенди, изгледа да кракен и није нека аждаја која напада или прождире. Као и кит, биће да је он служио, у митолошким књигама о животињама, као потврда мита о живом острву, довољно великом да морнари „крoче ногом на његово копно" и очитају молитву, као у причи о светоме Брандану.

Међутим, када је реч о томе да се озбиљно установи шта је Кракен, ствари стоје другачије. Сам Хевелманс, који му посвећује једно дуго поглавље своје књиге **Трагом морских немани,** не излаже се тој опасности. Он набраја могућности које су наводили тумачи Понтопиданови; је ли то медуза или, пре, морска звезда, по имену медузина глава **(asterophyton arborescens),** или нека циновска лигња, односно, тачније, читаво јато лигњи? Тешко је то рећи. Кракен се придружује легендарној чети невероватних морских животиња, попут морске змије или чудовишта из Лох Неса.

Богомољка

Богомољка је, нема спора, један од најспектакуларнијих инсеката у природи, и људи су је вазда посматрали са страхом и зазором.

Са страхом стога што човек, када је посматра изблиза и кад нема на уму њену природну отменост, бива запањен монструозним изгледом њене главе. Она има урокљиво око. У то уверава свеколико народно веровање. Наћи ћете у једном делу Рожеа Кајоа, **Човек и мит,** дугу и умесну студију овога мита. „Име **mantis,** пророчица, које су антички народи дали овој животињи, већ само по себи много казује. Њена појава мора да предсказује гладну годину, њен злокобни изглед несрећу свим животињама на које баци поглед. Аристарх доиста износи да јој је приписивано урокљиво око: сам њен поглед доноси несрећу ономе на коме се заустави. У Риму је њена магична моћ била надалеко знана: кад би се неко разболео, говорили су му: 'Погледала те богомољка'."

Са зазором и због њена става: делује као да је у молитви, а подигнуте јој ножице подсећају на склопљене руке. Народни је језик, уосталом, и назива **богомољка,** како у Италији, тако и у Немачкој или Португалу. На тај начин је деловала као повољан предзнак. Кајоа је сасвим јасан у тумачењу да је она „изгледа, играла, чак, одређену религиозну улогу: на једном новчићу са Прозерпининим ликом из Метапонта, представљена је поред светог мача из Елеузинских мистерија". Диоскоридес вели да су је користили и као лек.

Неке румунске легенде тумаче њен став проглашавајући је за грешницу покајницу која покушава да ножницама скрије лице.

Она је гатара и залуталој деци показује пут, пошто јој нагон говори где се налази вук. То је оно што произлази из многобројних дечјих реченица за понављање или одбрајање лица.

Једина од инсеката, приметио је ентомолог Фабр богомољка свој поглед управља у одређеном правцу и Кајоа добро каже да „остали могу једино да виде, она уме да гледа".

Ипак, најособеније одличје богомољкино састоји се у чињеници да она проождире свога мужјака у току или после парења. Догађа се, чак, да му откине главу уочи самог сношаја, користећи га тако као једру сенсуалну снагу мужјачку, да би га потом проождерала у целости. Богомољка мужјака гута истовремено својим полним органом и помоћу чељусти. Ова потоња је застрашујуће наоружана, а познато је какав су однос психоаналитичари успели да уоче између зуба и сенсуалности. Одатле слика зубате вагине у посесивних жена које ушкопљују.

На различите начине тумачила се та сурова сенсуалност. Природословци су запазили да попац, на пример, кад му се откине глава, прави боља и дужа рефлексна и спазмодична грчења на која бива подстакнут. Ово, очигледно, може да се доведе у везу са ерекцијом обешеног мушкарца, што код жене може да доведе до узбуђења само изузетно. То сенсуално људождерство, у средњем веку, приписивало се и гуји отровници за коју је Брунето Латини испричао да у тренутку оргазма откида главу мужјакову. Еротска литература дошла је на место онога што, код човека, већ постаје врстом изопачености. У **Новој Жистини** Садовој добар пример за то среће се у лику Леди Клервил која прибегава сладострашћу да би дословно „скрцкала" своје љубавнике. Познато је, с друге стране, да се пољубац, тај „љубавни ујед" може сматрати као право „проождирање", у смислу у коме га поима Андре Масон који је, попут многих сликара надреалиста, био засењен богомољком и насликао их читаво мноштво запрепашћујућих.

Богомољка се, дакле доводи у везу са оном „отровном девицом" коју Немци зову **Giftmädchen** и која је убијала мушкарце својом отровном вагином, као јединим оружјем. Она је оличење жене што проождире. Но она означава уједно и опасност од раздевичења, по мушкарца, веровања које је у основи чувеног права прве брачне ноћи, по коме је властелин замењивао сељака да се овај не би окужио (с обзиром да се властелину, као симболу божанства, то није могло десити).

Мантикора

Мантикора, или **manduce** (лат. mantichoras, чудесна звер из Индије), коју помиње Рабле, чудовиште је које је доста тешко идентификовати. Године 1262, Брунето Латини га описује као да има „лице човечије, боје крви, очи жуте, тело лава, реп шкорпије, и трчи тако брзо да му никаква звер није кадра умаћи. Но, већма од сваког меса љуби пут човечију".

Реч је, дакле, о чудовишту људождеру чија снага лежи у његову жвакању, једењу (manduce) и које подсећа на келтске тараске, са телом вучјим, медвеђим или лављим, која се може видети како прождире неког кукавног човека коме из зубате чељусти вири још само глава. Тврдило се, у средњем веку, добу када се она без устезања представљала међу фантастичним животињама на капителима, да је замахивала шкорпионским репом изнад тела и служила се њиме да би испред себе хитнула цилит оштре, отровне, значи смртоносне стреле. Ове су стреле могле да се вину у невероватне даљине.

Змија

На лествици симбола из књига о животињама, змија се јавља као непријатељ човеков или, тачније, његова супротност. Змија стоји на другом крају у односу на човека и противстављена му је. Док човек напредује, не само у погледу ума и овладавања светом (тако се, бар, тврди), већ и у дуговечности, према предању потичући од мајмуна и припремајући се да се, попут анђела, вине у космос, змија узмиче, замотава се и грчи, завлачи се у утробу земље и у несвесно, губи сва своја средства завођења и постаје пуким предметом гнушања. Њена смртност расте са увећањем бесмртности човекове.

Истини за вољу, змија је била, у прастара времена, не само најлукавија од животиња, како казују свете књиге, већ и најлепша, као што сведоче исламске приче. Била је моћна и обожавана, и уливала је страх и поштовање. А што је сведена на тај одбојни облик гмизавца, по заповести је Творчевој. Тек пошто је на искушење навела Адама и Еву, осуђена је да пузи на трбуху и храни се прашином. Дуго се веровало да се змија искључиво храни земљом. Шта ли је пре тога јела? Вероватно траву, као и крупни гмизавци биљоједи из праисторијских времена. Бејаше то четвороножац, пре своје покоре, попут змаја. Имала је и крила, као и крилате змије, за које су, под именом seraphim, знали и стари Јевреји.

То је оно што истиче обилна иконографија мита о искушењу.

У сваком случају, многобројне обраде ове теме, и то међу најлепшим, пружају нам слику змије као оличења гмизавца. Међутим, бар исто толики број приказује нам је са главом човека, најчешће жене, и са попрсјем, понекад чак и са ногама на којима су канџе или опна између прстију. Овде ћемо се задржати на само једном примеру, на примеру **Искушења** Хуга ван дер Хуса (око 1470, Беч, Kunsthistorisches Museum). Адамска се змија држи усправно као човек, ослањајући се на стабло воћке. Тело јој је истински човеколико, с тим што се не назире пол. Лице је у доброј мери женствено, али би могло бити и дечје, вероватно пристаје уз оба пола. Остали део тела у правом је смислу тело неког чудовишног гмизавца, светла трбуха, зелених леђа, дебела и крута репа. Њене задње ноге имају и опне и канџе, док су јој „руке" још увек удови неког гуштера или крокодила, такође са опнама на екстремитетима. Ова се неман не јавља као предмет гнушања, и само склоност ка маниризму тежи да овде истакне змијино заводништво. На једном Рембрантовом цртежу, датираном 1638 **(Ева наводи Адама на искушење)**, змија је, напротив, приказана у свој својој гнусности, у обличју крилатог змаја.

Истаћи ћемо да већина илустрација искушења није саображена са текстом **Библије** и то наводи на помисао да је овај послужио само као симболично полазиште, да свако иконографско тумачење подлеже колективном или личном несвесном (видети, о томе, Бергуњана, **Прародитељски грех** у часопису **Aesculape** од маја 1952).

Међутим, свака змија која наводи на искушење из ових митова, живи на дрвећу, било склупчана у крошњи, као на већини слика што илуструју ову тему, било шћућурена у подножју, као у многобројним напоредним предањима о Постању. Крап је подвукао **(Настајање митова)** да је „идеја о змији што лежи у подножју дрвета, опште место": Дрво Хесперидâ чува једна змија. Зигфрид убија змаја испод једне липе, индијска кобра се обично свије у подножју стабла açvattha (ficus religiosa), јасен Игдрасил, космичко дрво, у корену нагриза змија Нидхог... Примери су многи, и на односе змије и дрвета још ћемо се вратити, нарочито у вези са надуцејом (Меркуровим штапом), дрветом-штапом око кога се омота змија. Крап вели да, на концу, „змија из Раја, која вреба наше прародитеље испод кобног дрвета, није друго до плод простог посматрања према коме у свим земљама у којима живе змије, ти гмизавци имају легло испод дрвећа". Та тема змије што живи на дрвећу честа је у антици. У Месопотамији, изгравирани ваљци и плоче приказују дрво у роду иза којег се скрива змија, док се са једне стране налази мушкарац а са друге жена. То је само један пример, од многих. Тема средишњег дрвета, било онога које у себи држи сазнање или бесмртност, није дакле, никакво откриће **Библије**. Није овде место да се враћамо на тезе које се базе тумачењем мита о искушењу, нити, пак, да подвлачимо разлику између дрвета од знања добра и зла и дрвета од живота и смрти. Па ипак, ваља подсетити на оно испод којег је стајала

змија што наводи на зло. Јахве је рекао Адаму: „Једи слободно са свакога дрвета у врту, али с дрвета од знања добра и зла, с њега не једи, јер, у који дан окусиш с њега, умријећеш."* Тако, Адам бејаше бесмртан и могао је да умре само ако би јео забрањено воће. Он је у то чврсто веровао, и Ева с њим. Стога, када је змија Еви устврдила супротно, то јест, да не само да њих двоје од тога неће умрети, већ да ће стећи свеколико сазнање, Ева се изложила опасности да изгуби бесмртност. Библијска је тема, дакле, ова што следи: ако човек, по природи бесмртан, ту бесмртност изгуби, змија је та која, од природе смртна, извуче корист за себе и стекне бесмртност.

Змија је, пре свега отимачица бесмртности. У Вавилонском епу о Гилгамешу, главни јунак, успевши да се домогне биљке живота (скривене у дубинама океана на самом крају света), доживи да му је, док се купао, украде змија. Једно аналогно предање иако мање познато, износи Елијан у својој **Историји животиња** VI, 51): „Када је Прометеј украо ватру, Зевс бејаше расрђен због те крађе; оне што су му на њу указали даровао је мелемом против старости. Ови потоњи натовариће мелем на магарца. Како је било лето, магарац, уморан од терета, јако ожедни. Приђе неком извору да се напије али га змија, чувар извора, нагло заустави и наведе да устукне. Тада магарац, морен жеђу, понуди змији мелем који је носио, под условом да му допусти да пије. Погодба беше склопљена, магарац утоли жеђ, а змија скиде кошуљицу старих година; али у себе прими, поред тога, и магарчеву жеђ."

Врло жилаве празноверице поткрепљиваће доцније ову чињеницу: змија је бесмртна од времена пада наших прародитеља. Тертулијан потанко прича како „змија свлачи своју кошуљицу и старост која јој је од природе. Чим предосети старост, затвори се у неки узан пролаз, при провлачењу остави своју јако избoрану кожу (таруђи се о зидове) и, очишћена од себе саме још на улазу, из отвора изађе блистава и подмлађена". Ваља рећи да је свлачење змијâ будило знатижељу људи и учвршћивало их у уверењу да ова животиња, ако се и не рађа, попут феникса, из сопствена пепела, може барем да се редовно враћа у младост ослобађајући своје тело похабане одеће старости. Према Крапу, за кога је, наравно, пустоловина Адама и Еве само мит који су измислили људи, човек је покушао да наметне идеју да то што није бесмртан (за разлику од змије), дугује пуној превари тога чудовишта. „Лупајући главу због жалосне чињенице да он сам не ужива у тој повластици и признајући да је реч о великој несрећи и најцрњој неправди, пало му је на ум да себи постави вечно питање: зашто? Поставити себи питање, значило је на њега дати одговор, једном причом како су на постању богови, у својој доброти, лепо били предодредили бесмртност за човека, смртност за змију; како је змија, најлукавија од свих пољских животиња, човеку на превару отела бесмртност. Ето због чега, је, порука је приче, човек смртан, а змија није."

Да би се схватила корист коју је змија извукла из свога наговора, ваља упоредити причу, помало неуједначену, из Постања, и напоредних прича и предања: пада у очи да, уколико су била посађена два дрвета насред Едена, онда је једно било дрво живота а друго смрти. Опет према Крапу, преводиоци или тумачи библијских текстова јесу ти који су дрво смрти заменили дрветом сазнања (од знања) добра и зла. Тако змијин потез постаје јасан: она наводи људско биће не на искушење, већ на заблуду, и „у праоблику библијске приче, показује се да је змија убедила Адама (или, боље, Еву) да је дрво смрти у ствари дрво живота; она сама, наравно, јела је са дрвета живота". Ова је претпоставка, у сваком случају, у сагласју са свим митовима о змајевима и змијама који чувају или измамљују златне плодове, симболичке предмете који су се могли тумачити на различите начине, у зависности од степена упућености или свести. Видећемо мало даље, да потез змије адамске наилази и на друге одјеке, попут оног о разоткривеној сенсуалности, но сви они произлазе из првог.

Фрејзер, чије се монументално дело више не чита у довољној мери, поређењем многих митова долази до истог закључка. Било да случајно или захваљујући својој домишљатости, змија украде човеку бесмртност, сродне приче истичу да је библијско виђење пада непотпуно и да га ваља васпоставити овако: змија беше упућена, у својству гласника, у Еденски врт у коме су расла два чудесна дрвета, са задатком да Адама и Еву упозори да су плодови са једног смртоносни за онога ко би са њих окусио, а да би му плодови са другог ваљали бесмртности. У својој злоћи, змија је најпре обманула Онога ко ју је послао. Одабирајући да за себе сачува преимућство бесмртности, она је изопачила Реч Божју, убеђујући Еву да окуша зло воће.

Овај мит наставља да живи, на пример у Ведама, а вероватно је старији и од ових прича. Космогонија Веда уистину зна за један Еден у коме је расло дрво чији су плодови пружали бесмртност. Пошто су од њега кушали мањи богови, змија-чувар распростире свој отров по васцелој земљи, да заувек уништи сваки живот, али Шива, узимајући људско обличје, сам испије отров.

Стекавши бесмртност, преко плодова живота, змија постаје сушти живот. Само њено име означава је као живо (**le vivant**). У семитским језицима, реч **hève** или **hava** означава и змију и живот. И само име Онога који јесте, Yahvé, изведено је из те речи, док Ева, име прамајке човекове, веома подсећа на њу. Од глагола **Hava**, који значи живети, Латини су начинили и своје **avus**, предак, и своје **ave**, којим се изражава жеља за добро здравље (упор. vipère, гуја

* Према Даничићевом преводу **Старог завјета**. — Прим. прев.

— **vivere** — vouivre — vivre, живети). Није било могуће насликати живот, али се он могао приказати помоћу лика животиње која носи његово име. И Халдејци су имали само једну реч да означе змију и живот. „Симбол змије је везан за саму идеју живота: на арапском, змија је **al-hayyah** а живот **al-hayat.** (Р. Генон, **Основни сибмоли посвећене науке).**

Змија је очигледно старија од човека. То је првобитна звер, **ophis primigenius.** Она обујмљује првобитни свет својим монструозним прстеновима, попут змије Мидгард из германске космогоније, чије име на исландском означава „средиште света". Она дозива буре и земљотресе. Уистину, она је Хаос, неред, **Левијатан из Библије.** Постоји у Индији змија Ананта склупчана у дну осовине света (као у подножју космичког дрвета) и чувар надира, супротног зениту. И Нага која носи свет на својим плећима (као корњача, бик и слон — реч **нага,** уосталом, означава уједно и змију и слона). За Египћане, змија, лишена ногу, и није била животиња строго узев. Био је то неки чудни створ изронио из прастарих векова, који живие у паклу, у античком значењу ове речи. На почетку векова, она је изронила из понора, из водâ бездана, усправила се, непријатељски расположена према човеку и сваком другом створу, спремна да уједе и да отрује. Према њиховим пророчанствима, када буде дошло до смака света, велика змија, припојена Творцу, поново ће изронити, у виду звери, и створиће изнова првобитни хаос. Та је змија Атум, „отац Енеада из Хелиополиса. Испљунуо је читаво постање на почетку векова, пошто је сам од себе изронио из праводâ. Како је био сам, записи се двоуме у погледу тога пљувања. Неки веле да оно потиче, не из уста му, већ из полног органа, што би значило да је Атум тога ради онанисао. Тако је изронио први пар божански, Хту и Фтенис, који су на свет донели Геба и Нуту, ваздух, односно дажд, земљу и небо". Прилично је познато да постоји очита веза између испљувка и сперме (упор. народски израз: пљунути отац): змија пљује отров као што фалус избацује семе мушкарца. Но, касније ћемо се на то вратити.

Египатска **Књига мртвих** даје подробан опис кoћног путовања Сунца и његов пролазак кроз дванаест одаја (дванаест часова) од којих је свака обележена неким догађајем или неким преображајем змије.

Слуге сунчеве војевале су против велике змије Апописа, симбола злих, али плодотворних сила, који обитава у дубоким водама небеског Нила. **Књига дана и ноћи** (гробница Рамзеса VI) описује последњу деоницу Сунчева хода кроз ноћ: „Велики бог се убацује у кичму змије, која је живот богова. Залази се у тајновиту слику змије, која је обожавани живот. Тако се сваког дана рађа Ра новом младошћу."

Змија, дакле, постаје симболом подмлађивања и свакодневног васкрснућа. Овде сâмо Сунце „мора, да се начини змијом да би се изборило са другим змијама, нарочито једном, пре него што сâмо буде сварено и избачено из змијолике утробе земљине", казује **Речник симболâ,** који нам истовремено открива да се „уопште узев, змија јавља као велика обновитељка и подстрекач, господарица утробе света, а као сама та утроба, у исти мах и као непријатељ — у дијалектичком смислу овога појма — Сунца, дакле, светлости, дакле, духовне стране човекове". Човека је од памтивека збуњивала аналогија између утробе земље и његове сопствене, његова трбуха у коме се варење и пражњење обавља преко црева змијоликих. Змија постоји у човеку, на више начина.

Ова ће се унутарња змија срести и у **Кундалини,** или **Змији-Ватри** из индијског предања, која представља „ту силу божанску што се, смотана око себе саме, постепено издиже у средишњи канал кичменог стуба, код светаца и јогија, будећи тако поступно у њима такозвана натприродна знања и способности" (Дишосоа). Лидбитер је ту силу поредио са неком врстом течне ватре која се у нама вине увис кроз тело и прати путању спирале. То стога што је кретање својствено змији увијање, као што се у положају за починак склупча, смота око себе саме. Приликом парења помеша се са својим истоврсницима у прави „змијски сплет". Змија је жива спирала, положена осмица од које је начињен симбол бескраја, покретни лавиринт, симбол дуге и споре иницијације, док човек, не разликујући више главу јој од репа, верује да она образује врсту вечног круга, круга бесмртног времена.

Змија што гризе сопствени реп, то је чувени **Уроборос,** обожаван у Хелиополису, граду сунца, у Фригији, од стране наасена и осталих гностика (видети, нешто даље, змијске обреде). Он је у себи самом и почетак и крај, алфа и омега, два грчка слова од којих је прво врста затворене а друго отворене змије. Међутим, не треба га мешати са оном змијом која има по главу на оба крај (гр. amphisbaina, лат. amphisboena) и која се истовремено креће у два правца. „Код неоплатоноваца из Александрије, вели Бегбедер, начела добра и зла која се отимају о царство света, царство душâ, налазе одраза у Уроборосу која се свија око себе, који дословно прождире сопствени реп... Између осталих значења. Уроборос значи време које се непрекидно изнова ствара. Змија, вечна захваљујући својој способности да у пролеће обнови кошуљицу, приближава се биљном свету који вене и изнова расте, утолико пре што се веровало да се и змија храни земљом. Уосталом она, у обличју гуштера, има дар да свој изгубљени реп поврати. Мислило се како, свијајући се око себе и сишући свој реп, она поново упије снагу која јој даје живот; мора значи, да се у њезину репу крије врста животног принципа који она, тако, прими у себе и који јој омогући да се обнови."

Змија је у непрекидном односу са временом. Тако се доводи у везу и са зодијаком. Према древним мишљењима, нарочито халдејским, сунчева се путања симболично представљала циновском змијом која на плећима носи знаке зодијака. Гравире које су представљале знаке зодијака, које је умножио П. Кирхер, обилују овом темом. Сам Месец, на једном асирском камену међашу, јесте змија склупчана око средишта света. Кронос из култа Митрина представљен је у облику циновског мушкарца, натнад са лављом главом, чије је тело обмотано чудовишним навојима једне огромне змијурине која на својим прстеновима носи знакове зодијака. То је Серапис, у Египћана, подземни Плутон и, најзад, Митра. Змија прождире време и наставља свој ход зодијаком. Добар пример за ово среће се у Арлу.

Но, увијање змијино одвија се испод земље. Оно означава телуристичке струје које магнетом напајају земљу. Змија се поистовећује са рекама скривеног тока и рудним жицама металâ.

За станиште змија бира пукотине и удубљења, све сама места из којих се може општити са утробом земље. Као и змај (аждаја) који чува улаз у пећине и дупље, и она уздиже значај рупе, симбола пролаза и, према томе, иницијације. Тако змија има и моћ прорицања. Видели смо какву улогу игра у Делфима, хтонском светилишту Питијином. Славили су је на улазу у посвећене шпиље, приносили су јој медењаке, могла се надати да ће се, уз њено посредовање, зачути пророчица како одашиље загонетке и поучне басне које би потом ваљало решавати као ребусе. У Грчкој, на пример, Касандра и брат јој близанац Хеленос, остављени у Аполонову храму, предмет су чудних исказивања пажње од стране змија које им, док спавају, облизују гениталне органе. По буђењу, деца су имала дар прорицања. Касандра би падала у занос попут Питије и почињала да бунца; Хеленос, опет, тумачио је песму птица. Како истиче. П. Гримал, оба та облика прорицања, једно аполонско, друго дионизијско, имају, значи, подстицај од змије. Тај дух призивања налази се чак и у Библији. Саул је морао да се посаветује са једном видовитом женом пре него што ће саслушати Самуила. Та жена је имала „дух питона" и до Саула призвала дух Самуилов, односно његову мисао, Само, Свети списи су опрезни. „Не остави вештицу у животу", веле они, то јест, немој се узалуд саветовати са пророчицом која, посредовањем змијиним (из телуристичке струје, коју разазнаје палица вешца) доводи човека у додир са царством сени.

Посредник скривених знања, змија, попут змаја и пса, чува ризнице као што чува и рупу у којој су скривене „ствари". Тај хтонски (подземни) бог остаје шћућурен у хладу и влази, невидљив за човека, али страшно присутан кроз ужас који би могао да изазове његов ујед. Увући шаку или читаву руку у отвор неке мрачне стене, у крају настањеном змијама, зна се да је кушање судбине. Ваљало је, дакле, животињу најпре припитомити. Било музиком, као у Индији, било примамљивом храном, као у Грчкој, где су овог гмизавца служили медењацима, **pelanoi**. Доцније, чак и онда када би били сигурни да ниједна змија није у дотичном удубљењу преостала, настављало се са приношењем дарова и новчића (обола). На пример, подсећа Јунг, света пећина храма у Косу састојала се од једне правоугаоне јаме са гвозденим поклопцем на коме је пробијен квадратни отвор; тако се легло змија свело на обичну кутију за приношење жртви, а удубљење је постало ризницом. Отада се прибегавало томе да се свете змије износе у храму за време одређених обреда. Кутија за прилоге по нашим црквама необично личи на ту направу. Према Херцогу, у светилиштима Ескулаповим, Хигијиним, у Птоломејевим, змија је била представљана у граниту, смотана око себе, а остављајући у средишту своје спирале један прорез, управо толики да кроз њега може да прође новчић. Са обе стране остављани су отвори у које су се увлачиле ручице којима би се подизала плоча што покрива удубљење у коме се гомилао новац.

Међутим, пре него што почне да згрће новац, и то у корист свештеника, ова је ризница чисто симболична. Друга исцелитеља и вештаца, змија се увек везивала за умеће спознавања добра и зла и, тиме, за здравље. „Животни сокови што се крију у њезину телу сматрани су за врхунски мелем за све врсте болести и патолошких озледа. Према древним празноверицама, она је могла да продужи живот, да пружи благотворну топлоту болнима, да васкрсне умрле, да пружи плодност, да се бори против отровâ". (Р. и Д. Морис, **О змијама и људима).** Тврдило се и да јој је знана снага биља и драгог камења. Постала је, као што се зна, заштитни знак медицине и фармације. Као и сва исцелитељска божанства у антици, Ескулап или Асклепије, тесно је повезан са змијиом обмотаном око његова штапа, кадуцеја." Тврдило се да се он јавља као змијолика појава и да су, према томе, змијама које је држао у свом храму у Епидаурусу увек са страхом прилазили људи који су их опслуживали. Године 293. пре нове ере, у виду змије појавио се он за време једне епидемије куге. Куга намах мину и њему у част саградише светилиште. Његов култ, у тренутку када је већ био на измаку, протезао се на три стотине двадесет градова. Болни би ту провели ноћ. Бог би у току сна постављао дијагнозу, коју би свештеници потом протумачили" **(Id).**

Кадуцеј је, пре свега, врста штапа око кога су испреплетане две змије, на чијем се врху налазе два водоравно постављена крила. Басна вели како је Меркур, наишавши једнога дана на два смука у тучи, успео да их раздвоји помоћу штапа. Причало се, исто тако, да се Реа, како би умакла прогањањима Јупитера, који је у њу био заљубљен, прометнула у смука; и бог се онда пре-

творију у змију, па их Меркур сјединио. У том облику, кадуцеј (Меркуров штап) бива обележјем Меркура, који је важио за заступника богова код људи. Са тим окрилаћеним штапом одводио би душе у Пакао, вели Вергилије, а понекад би их одатле и изводио. Терао је ветрове и разгонио облаке.

Понекад је кадуцеј приписиван и Баху, јер је био помирио Јупитера са Јуноном, у време њихових супружничких свађа.

Кадуцеј је одабран и као знак распознавања и пропусница за гласнике, изасланике и амбасадоре, чија је личност била посвећена (упор. нашу белу заставу): управо то и објашњава етимологију ове речи, од латинског **caduceum** искварено према грчком **kerukeion,** обележје гласника. Тада се носио у десној руци. Молиоци који су желели да себи осигурају слободан пролаз кроз земље странаца или непријатеља махали су њиме као заштитом. У **Аргонаутици**, делу Аполонијуса са Родоса, Јасон узима кадуцеј приликом искрцавања на Колхиду, у потрази за краљем Аете. У данима победе, кадуцеји су се овенчавали маслиновим гранчицама.

Овидије наглашава да је магични штап Хермесов имао моћ да успављује и да изазива снове. Пошто је Хермес пронашао Панову фрулу, или пастирску свиралу, Аполон се с њим заменио дајући му златни пастирски штап којим се служио док је чувао стада Адметина. Пошто му је Хермес затражио још и поуке из гатања, златни штап или кадуцеј постао је једно од његових обележја. Та моћ успављивања вероватно је била у стању да умири и бол, тако да је кадуцеј постао знаком медицине и њеног бога Ескулапа. Но, символика кадуцеја изузетно је сложена.

За поборнике Јунгове школе, штап бога исцелитеља изгледа да отеловљује врсту посредовања између земље и неба (одоздо нагоре). Змија која га обмотава символ је без премца надчулности дубинâ. У почетку је то била врста гмазавца што живи на дрвећу и није отрован. А символика дотичног кадуцеја неодвојива је од символике дрвета и змије.

Још од древних времена Хермес се среће у виду попрсја бога које надвисује камени стуб који се виђа на раскршћима (символизујући посредничку улогу овога бога између двају светова). С једне стране налазе се запетљане змије, са друге, један фалус у напону. „Будући да су змије представљене у парењу, а да фалус неоспорно има сексуално значење, можемо извући поуздане закључке у погледу његове улоге као символа плодности. Међутим, погрешно би било претпостављати да је овде реч само о биолошкој плодности. Хермес представља Варалицу, у улози друкчијој од улоге гласника, бога укрштања путева, онога који спроводи душе из света живих у свет умрлих, и обратно. Његов фалус, дакле, залази из познатог света у свет непознати, у трагању за неком духовном поруком ослобађања и исцељења" (Џозеф Л. Хендерсон, у Јунг, **Човек и његови символи).**

„У почетку, у Египту, Хермес је био познат као бог Тот, са главом ибиса и, значи, схватан као крилати приказ начела трансценденције. У олимпском раздобљу грчке митологије, Хермес поново добија обележја птице, придодате земаљском му одличју змије. Изнад змија, причвршћена су крила на његов штап који постаде кадуцеј или крилати штап, а и сам бог постао је Човек што лети, на чијем су се шлему и сандалама нашла крила. Овде видимо моћ трансценденције у својој пуноћи, како прелази од подземне свести змије, преко живота на земљи, да би на концу кроз свој лет досегла једну реалност, надљудску ил трансперсоналну" **(Id).**

За Жилбера Дирана **(Структуре . . .),** кадуцеј је знак хермафродита (Хермес). То је дрво месечево, коме уз бок стоје звери што га чувају или нападају. Он се, тако, примиче мотиву драгом источњачкој иконографији на коме две пропете животиње наваљују на једно дрво. Придајући више значаја змији (чији символ скрива тројаку улогу, смрти, плодности и цикличности) и видевши је овде „тесно приљубљену уз дрво", она сугерише „дијалектику двеју темпоралности; једне, животињске, обележја вечног враћања и прилично обесхрабрујућег обећања трајности кроз искушење, друге, биљне, вертикално представљене дрветом-штапом, обележја коначне победе цвета и плода, једног враћања преко временских искушења и судбинских драма на вертикалну трансценденцију".

Мотив преплетених змија среће се и у хиндуистичкој митологији, са чувеним Нагама, чуварима духовних истина и окултних моћи. „Покрет змија на кадуцеју и многобројне мотиве са змијама у магијском украшавању ваља повезати са кружењем чакри у човечијем телу" (Бајар, **Ватра).** Маркес-Ривијер у **Тантричкој** јоги подвлачи улогу мреже цвечица које припадају том тананом телу и пише: „Неоспорно је да кадуцеј, постављен на место полних органа бафометских и сабатских јарчева, јесте доста уназађено представљање једног, у доброј мери окрњеног, познавања силе Кундалини, врхунске снаге што успавана мирује у доњем делу људског тела."

За алхемичаре, „реч је о златној стабљици на чијем се врху налази гвоздена јабука (кугла) са двема змијама које делују као да се узајамно прождиру. Једна од змија представља нестварни део филозофске твари; друга, стамени део. Них се две туку у глибу. Филозофско злато, чији је стуб змија, доводи их у склад тиме што их причвршћује једну за другу и сједињује у једно тело" (Бајар, **Ватра).** Приметићемо при том да је, у **Mutus Liber** алхемичарâ, Меркуров кадуцеј украшен са десет змија, по пет са сваке стране, при чему се глава удаљава од стабла штапа.

Ескулапова змија, слављена у Риму, исцељивала је првенствено неплодност жена. Познато је

да су се жене, почев од Еве, разрачунавале са змијом. И дан-данас, оне је се плаше више него мушкарци. Односи змије и жене чудни су и, у сваком случају, двосмислени. Истицан је фалусни изглед овог рептила. Змија подсећа на мушки полни орган, не само својим обликом, већ и главом (смук или отровница) која је налик главићу, устима истоветним са каналом, а пре свега по томе што свој отров бљује на начин на који мушкарац избацује семе. Народна магија одувек је доводила у везу сперму и отров. Штавише, змија се увлачи у пукотине и отворе на тлу, као уд мушкарца у вагину жене. Најзад, има у жени исте опчињености тим узнемирујућим гмизавцем као и „стидним" делом мушкарца, и на цртежима или у сновима душевних болесника наишло се на многе случајеве имагинације где се тестиси упоређују са змијским јајима. Змија која наводи на зло овде добија недвосмислен облик и много аутора је у овом смислу и протумачило Евину пустоловину. Предање јеврејских рабина сачувало је неколико прича у којима се види како је змија заводница, незадовољна што је изазвала његов пад, преварила Адама још и тиме што је завела Еву и открила јој забрањена задовољства једног прожимања за које још није била знала. Јакоб Беме, велики мистик, каже и сам у своме **Mysterium Magnum** да је змија, „пошто је била најпакоснија од животиња, отевши Еви девичански стид, надахнула у њој жељу за животињским парењем са свом животињском развратношћу и блудом". Односи змије и жене (и змије и мушкарца, код хомосексуалних) прилично су двосмислени.

Према античким проучаваоцима природних појава, неке су змије показивале понекад чудну нежност према људским бићима, и Плутарх говори о овим гмизавцима, заљубљеним у младе девице, који су се према њима односили на начин похотљив, порочан, развратан и путен. Наводи легенду о девици Етолији коју је једна змија, из љубави, походила сваке ноћи, нежно јој пузећи по телу и обмотавала се око њезиних „груди", не наносећи јој ни најмање зло. И Јунг је уочио, међу погрешним сликама у мистици, једну песму Мехтилда де Магдебура који нашироко говори о тој теми: „Морадох ли попустити змијину језику, — та змија бејаше ли ти — дођи обујми ме! — далеко од тога да те проклињем, — мазићу те — и топло ти бићe. — Ах! дођи, преклињем те — дођи окушај љубав једне смртнице — према бићу бесмртноме! ..." Узалуд се човек упиње да у тумачењу не забразди, остаје збуњен пред таквом једном изјавом.

У антици, Менаде су вршиле обреде узимања и заноса, играјући са змијама, а књига Р. и Д. Морис **(О змијама и људима)** описује чудесне светковине у наше време, у Северној Америци, на пример у Кентакију где белкиње (међу којима и сестра једног пастора) играју у загрљају са звечаркама, врло опасним отровницама. Има ту, наравно, опчињености опасношћу, али истраживање ваља да сеже и дубље. Познат је успех који постижу, на пример у Јапану, играчице које пуштају змије себи у уста да би их потом, преко ноздрва, још једном вратиле у уста. Наједном су нам на уму застрашујуће слике разврата на које су нас свикли немачки сликари, где се могу видети змије како шетају с краја на крај јадних људских тела (Гриневалд, XV век).

Змија, симбол продирања, повезује се са спознајом, али та реч, као што је познато, у библијском језику има двоструки смисао. Змија из **Књиге о Постању** упознала је Еву. Уводећи грех у њу, она јој истовремено открива сексуалност. Само, то „увођење" може имати и преносно значење. Ален Гербран с правом вели (у **Речнику симбола**) да је змија „остала господарицом дијалектике живота, митски предак, јунак, просветитељ, Дон Жуан, господар жена и, дакле, отац свих јунака или пророкâ што се, попут Дионизија, појаве у одређеном тренутку историје, да обнове човечанство. Причало се, тако, за мајку Августову да ју је у сну походила змија у Аполонову храму; иста је легенда објашњавала и чудесно рођење Сципиона Африканца и Александра Великог. Ничег чудног што је та легенда продрла и у апокрифне животе самога Христа; према Елијану **(De natura animalium)** говорило се у време Херодово како је неку Јеврејку девицу походила змија, а према Фрејзеру, све наводи да се поверује да је реч о Девици Марији". Разумљиво је стога што, у већини иконописних приказа Походе, филактери, гласници Благовести, који до Марије допиру било преко уха јој, било испод сукње, имају ту форму гмизавца.

Господарица женâ и плодности, попут полног органа мушкарчева, змија се сматра одговорном за менструацију у жена. Безбројна народна веровања потврђују ту празноверицу. Саломон Ренак, ослањајући се на писање рабинских књига, тврдио је, чак, да се у јеврејској старини веровало да су управо односи Евини са змијом покренули у њој механизам месечног прања. На жалост, овде се не можемо сувише задржавати на овој теми. Забележићемо, ипак, да је, језиком митологије речено, девица девојка која не само да није имала полни однос са мушкарцем, већ она што није упрљана ни појавом прве менструације. Заступало се гледиште да Јованка Орлеанка никада није имала менструацију. Код Крапа наилазимо на једну значајну причу: „Фирдуси казује једно чудно предање о Тахмарату, иранском Ноју. Тај је јунак до те мере загосподарио Ахриманом да се њиме служио као јахаћом марвом, дијем света. То господарење почива, међутим, на једној јединој околности, одсуству сваког страха у овог јунака. Знајући за ту чињеницу, у покушају да обмане свога господара, Ахриман се умили његовој жени, како би је убедио да му ода тајну мужевљеву. Нимало не подозревајући, Тахмарат признаје својој веро-

ломној жени како постоји одређено место у планинама Елбурса на коме он, јашући Ахримана, бива обузет страхом. Дотична узорна супруга не губи време да кобну тајну открије начелу Зла које ће је искористи да би уништило несрећног супруга. Од тог доба, жене су осуђене на менструацију." Тако се Ахриман често приказује у виду змије, те женине саучеснице.

Поводом односа између змије и женина девичанства, Јунг је истицао стари обичај у Грка по коме су девојке стављане на пробу невиности. Пуштали би их у једну пећину у којој је обитавала гуја отровница; ако би их гмизавац ујео, знак је да нису биле невине.

Природно је дакле, што је тема жене коју кињи змија имала великог значаја у уметности средњег века, у једно време када се свим силама разрачунавало са развратом. Симболично, разврат се приказује нагом женом коју змија уједа за препону (pubis), док јој жаба похлепно прождире груди. Према Е. Малу (**Црквена уметност у XII веку**) ова се тема среће од памтивека. Једна од слика што највише збуњују налази се у месту Оо у Високој Гарони: змија излази из стиднице жене и креће да је угризе за дојку, и даље остајући у унутрашњости њезина трбуха. Уопште узев, све природне шупљине у телу погодују овом гмизавцу да продре у жену. И овде нам ваља позвати се на Гриневалда, сликара **Умрлих љубавника** једног од најнеподношљивијих приказа блуда.

Али, као саучесница женина, змија не може имати само рђаве стране. Не може се на себе преузети спознаја, бесмртност, плодност, пророштво, а да се у људском оку не остави повољан утисак. У древној колективној свести о матријархату, жена није увек лакоумна и у њену пустоловину са змијом улази само једна безочна превара; жена ту налази колико своју моћ, толико и задовољство. Богиње-мајке и црне девице тражиле су да им се врати змија као атрибут. „Грчка филозофија, као и египатска, не напада змију осим ако је ова намерна да космос врати у хаос. Уколико, пак, настави да буде оно неопходно друго лице духа, онога што крепи, надахњује, помоћу којег се сви сокови уздижу од корења, до крошње дрвећа, она се прихвата, чак и слави" (А. Гербран). Тако, Изида на челу носи **uraeus**, слику женке кобре, симбол неограничене власти, сазнања и вечне младости. „Сама Атена, ма како била небеског порекла, има за обележје змију, а има ли јаснијег симбола спајања ума и природних сила од мита о Лаокоону у коме змије, изронивши из мора да би казниле свештеника окривљена за светогрђе, одлазе потом да се склупчају у подножје статуе Атене?" (**Id.**).

Никога, стога, не чуди што се змија везује за материнство. Атињани су имали обичај да децу непосредно по рођењу ставе у једну решеткасту корпу, да леже на зланим змијама. Тиме су веровали да обезбеђују многа добра свом потомству и да за њега чине оно што је Минерва негде учинила за Ерихтонија. Мит о Ерихтонију занимљив је, не само у једном смислу. Према легенди (која постоји у неколико варијанти), Хефест је пожелео Атену и покушао да је помилује. Али је богиња пружила отпор. У својој жељи, бог испусти неколико капи семена које склизнуше богињи на бедро. Осећајући се упрљаном, она их обриса помоћу вуне (**eri**) коју потом баци на тло (**chtonios**). Из тог расутог семена Земља породи дете, Ерихтонија. Атена га сакри у једну корпу коју је поверила ћерима Кекроповим. Девојке, понесене знатижељом, отворише котарицу и у њој угледаше дете обмотано двема змијама. По другој једној верзији, и сам је Ерихтоније имао тело које се завршавало змијским репом. У сваком случају, сабл аживене тим открићем, Кекропове ћери у наступу лудила изврше самоубиство.

Тема детета које чувају змије значајна је у митологији средоземних крајева, али још увек није била предмет неке критичке студије која би ово подробније испитала. Често се бркала са темом детета што се бори са овим гмизавцима, попут Херакла који дави две огромне змијурине што су се биле увукле у колевку у којој је лежао са својим братом близанцем Ификлом.

Оно што је најзагонетније у миту о Ерихтонију, јесте чињеница да су девојке које га откривају, и стога умиру, и саме ћери једног бога-змије. Кекроп, заправо, и сâм рођен од земље, имао је горњи део тела као у човека, а доњи као у гмизавца. За њега, првог краља Атике, сматра се да је људима даровао писмо и да их је научио умећу сахрањивања умрлих. За Јунга, Кекроп мора да је био змија-оснивач Атинске тврђаве на месту чије ће се гробнице вероватно подићи Партенон, храм Девице-Богиње. Имаће мо на уму да је овај симбол преузело хришћанство које своје храмове подиже на местима где је Дева својом ногом смождила змаја (аждају).

За змију, оруђе божје, знају и Јевреји. Мојсије, као и Аарон, изгледа да је добро познавао мађионичарску варку која се састоји у томе да се у руци држи склупчана змија, укрућена као штап (**Библија** каже Шиба). Тај су опит извели пред Фараоном (**Излазак**). Још је упечатљивија епизода са чувеном „медном (бронзаном) змијом". Приликом изласка, уз вишеструке тешкоће, Јевреји су роптали против Бога. Да би их казнио, Бог их је послао кроз пустињу „усијаних" змија (алузија на ујед и отров који запали човекову пут). Међутим, Мојсије, саучествујући са патњама свога народа, молио је и умолио Бога да им дозволи неко олакшавајуће средство. Беше то рањa у облику крста на којој је била постављена једна од усијаних змија. Они који је погледаху, беху исцељени.

Изгледа чудно што је Бог прихватио да се слави неки други лик до његов, премда је та змија подсећала на Христа на крсту (према Феофиланту, историчару из VI века, „медна змија је-

сте имала облик змије, није имала њен отров. Тако савршено невини Христ хоћаше да задржи само привид греха"). Вероватније је да овде лежи доказ једног древног обреда ношења змије, блиског Јеврејима. Дуго су пророци јадиковали због јеврејске привржености идолу Naash-а (јеврејска реч која истовремено означава и мед и змију) којег су обожавали готово пет векова. Његову је слику на крају разбио краљ-реформатор Језекиљ и од „старе" змије начинили су непријатеља новога Бога.

Али су облици обожавања змије били живи и издржљиви. Крајем II века постојала је једна нарочита секта која се заветовала на неку врсту тврдокорног слављења гмизавца из **Постања.** Звали су их офитима. Целзус нам вели да су ти људи „одбацивали старозаветног Бога. Звали су га проклети Бог или, пре, онај што куне. Првобитно, змија је човеку пружила знање добра и зла. Она га беше просветлила. Да би се осветио, Творац је прокле..." Гностици нису могли одолети да у змији виде повлашћену животињу, притежаваоца посвећених тајни и господарицу увођења у нова знања. Епифаније нам описује један од обреда приликом њихових свечаности: „Пошто би на један сто наслагали хлебове, доведу змију коју чувају као свету животињу. Отворе њену корпу, она из ње изађе, дође на сто, увија се међу хлебовима и претвори их у нафору. Затим између причесникâ измрве делиће хлеба. Сваки целива змију у уста, пошто је већ опчињен неком чаролијом, и ничице пада пред том светом животињом. На тај начин, Обед се састоји у томе да се Реч унесе у тело змије која је хлебове својим додиром посветила и, кад се честице свете потроше, она даје целов мира и узноси Богу милосрдна дела верникâ." Ти гностици носили су име наасени, из кога се назире корен Naash. У току првих шест векова хришћанства, офити су покушавали да на тај начин повежу учења Христова са учењима грчких и источњачких филозофа. Али, сматрани су за јеретике и жестоко прогањани од стране Цркве.

Онда се змија повукла у улогу тајног учитеља, налазећи и даље поборнике међу окултистима и филозофима херметизма. Драго камење и амајлије гностичара задуго су кружили као иконографија магије и тајних наука; они су представљали **Абраксаса,** највише Биће, у облику змије која око главе има седам или дванаест белега. Абраксас је био представљан и у обличју неког сложеног чудовишта, са телом човека, главом петла или сокола, и двема раскрачутим змијама уместо ногу. Једном је руком држао бич, другом штит. Ваљало га је призивати овим речима: „Ох! Ти који управљаш тајнама Оца и Сина, који сијаш у ноћној тмини и који заузимаш друго место, Први Господару Смрти!"

Црква се упињала свим својим моћима да сможди древну змију; покренула је своје свете коњанике и своје девице-ловце, не би ли ућуткала гмизавца што наводи на искушење и упућује у знања, што космогонијске открива тајне. Умножавала је слике ватрених (усијаних) змија да би заплашила како похотне женке, тако и одвећ радознале филозофе. Начинила је једну праву општу „змијску јаму" да би казнила оне полуделе за сазнањем и крадљивце тајни. На тај начин ваља читати Дантеов **Пакао** у коме престрављене наге душе узман јуре у ужасној пометњи због гмизаваца сваке врсте. „Змије уједају крадљивце што се запале, клону и претворе у прах, али се намах изнова рађају за ново и истоветно мучење." Може се прочитати, у XXV певању, о ужасном преобраћању једног човека у гују.

Но, ова је потоња бесмртна. За себе има стрпљење и препреденост. Као што каже Рудолф Штајнер „не тежи она да се себично уздигне изнад света, она стрпљиво приближава учавање и идеју, везујући искуство са искуством и догађај са догађајем". То је оно што је назначио Гете у својој загонетној причи **Зелена гуја.** „Та животиња", каже Бајар, „прождере златно камење и постане сјајна; открије четврту тајну старцу чија светиљка распростире светлост усред тмине; та блистава змија омогућава душама да пређу са једне на другу обалу и, када на дар принесе свој живот, њено се тело преобрази у светлуцаво драго камење које образује мост" **(Свет подземља).** Према другим предањима, та змија-првосвештеник јесте дуга. Она четврта тајна јесте тајна четвртог царства, царства човекова, које је дошло после царства минералног, биљног и животињског. Сећајући се овде мистика Јакоба Бемеа, који је лично доживео искуство жртвовања змије, Геле овде покушава да обелодани ову застрашујућу идеју: потребно је да снага у човеку, која се искључиво везује за познавање спољашњег света, престане да буде циљ по себи и да се принесе на жртву.

Бити господарем змија, значи познавати све тајне. Укротитељи змијâ, у антици, били су посвећени, као на пример Псиљани. Плиније говори о извесном Псилусу чији је гроб у његово време још постојао; био је то краљ-чаробњак који беше изучио вештину општења са гмизавцима. Његово се умеће преносило са колена на колено. Тај свеопшти говор освојили су многобројни антички јунаци кроз борбу против змајева, Тиресија, Мелампод, Касандра, Аполон... Овај последњи га је научио тако што је појео срце немани. Змије су, прича песника Скитенер, научиле Мелампода о основним знањима тога језика. „Његови робови, откривши једнога дана на једном старом храсту легло ових рептила, убише оца и мајку и понеше са собом младе које дадоше господару. Овај их је одгајио са највећом пажњом. Кад су одрасле, младе змије показиваху велику захвалност према човеку који је са њима тако лепо поступао и једног дана,

док је опавао дубоким сном, примакоше се његовим ушима, миловаху их нежно језиком и толико му изоштрише чуло слуха, упутивши га уједно у тајну свеопштег језика да је, по буђењу, био крајње изненађен што разуме говор свију звериња." Други облик класичних Благовести о којима је већ било речи. Та оштрина вида и слуха среће се у радовима алхемичара, који су и сами покушавали да дођу у додир са свеколиким знањем. Иконографија алхемичара врви од змија, и змајева. „Ништа обичније", вели дон Пернети, „од змија и змајева у загонетанкама, баснама и симболичким сликама тајанствене науке. Оне две које је Јунона послала на Херкула, у време када је још био у колевци, морају се разумети као соли метала, које називамо Сунце и Месец, брат и сестра. Зову се змијама стога што се рађају у земљи, што у њој живе и крију се у разноликим облицима, који их скривају попут одеће. Ове је змије убио Херкул, који представља филозофску живу, сводећи их на труљење у глибу, што је облик смрти..." (**Речник митолошког херметизма**, 1758).

Па ипак, приближавање змији никада није безопасно. И модерни психоаналитичари разрачунавали су се с њом. Јунг је добро уочио да је то кад онај који буде посвећен у тајну Елеусинину помилује змију Деметрину, мајку земље, или што ће, према германској митогогији, онај ко буде успео да неку змију пољуби, видети како се она промеће у заносну девојку, само знак да је овај гмизавац оличење наше душе, бића у нама. Ако су Грци затварали децу у корпе у којима се налази змија, то је стога што „само дете лишено злоће, човек без подозрења, може да се усуди да без страха приђе змији, сва остала људска бића осећају дубоку страву пред њом. У томе је једна од тајни детињства која ишчезне заједно с њим; са годинама, биће заборави тајну детињег тоталитета, оног детета што уме да читав један свет у себи одржи а да га не умртви судовима, размишљањима, осудама; оног детета што живи у некој врсти Рајског врта у коме сва бића одрастају у миру, раме уз раме. Пошто та тајна увене са старењем, можемо рећи како само један савршени безумник може бити у стању да накнадно наслути тај ишчезли тоталитет и да се без страха сучели са својим унутарњим демоном... Управо стога што змија забрањује приступ тоталитету бића треба, уколико сама изрази такву жељу, сићи до ње; другим речима и уопштеније, доња душа, која се налази у кичменој мождини, дубински нагон у нама, тежи да поново открије дете... Испитивање снова умоболних, које су вршиле психоаналитичке школе, фројдовске или оне друге, увек води до тог силаска у змијско гнездо, до тог приближавања и тог суочавања са сопственим унутарњим бићем. Но међутим, ту тек почиње права битка.

Снарк

Чудовиште, књижевна творевина Луиса Керола из његовог **Лова на Снарка.** Када су песника упитали о природи ове животиње и о њеном чудном имену, разјаснио је да је реч о митолошком створењу, полу-змија (**snake**), полу-ајкула (**shark**).

Сфинга

Изворно, Сфинга је лав. Под именом **Shespankh,** Египћани су означавали лава са људском главом, мада сама реч најпре значи „живи кип". Лав, симбол врховне моћи беше, као што смо видели, чувар улаза у светилишта и градове. Свештеници Хелиополиса дали су му човечју главу и представили га у лежећем положају, са испруженим шапама, лица обојена у црвено, како загонетним погледом блуди у даљине хоризонта. Та људока глава најпре је била глава Атумова, хелиополишког бога, првобитног, сунчевог, који је постао тумачем искључиво ноћног сунца, које залази и вине се некуд у мрачноме му ходу. Тако је рођена Сфинга из Гизе, најстарија и најупечатљивија, исклесана на нивоу тла, на једном кречњачком брежуљку, да би штитила западну капију светилишта, кроз коју исходе сунце и умрли. Као што је лепо рекао Шамдор (**Књига умрлих**), „сфинга непрестано бди над тим циновским некрополама. То је чувар забрањених прагова и краљевских мумија. Она ослушкује пој планета. Она бди на ивици вечности, над свим што је било и над свим што ће бити. Посматра како у даљинама теку небесни Нилови и како путују сунчеве лађе".

На излазу из „великих гробница под месецом", египатске сфинге су се намножиле у дугој дворедој почасној огради. Глава бога-краља Атума прометнула се у маску овна или сокола, затим је добила круну **pschent,** која симболизује уједињење Горњег и Доњег Египта.

М.-М. Дави је приметио да египатска сфинга одаје мање зебњу коју ће измислити романтичарски лиризам, него спокој сазнања. Од сфинге је начињен праоблик тајне; треба, међутим, прибећи једном запису Бироовом (**Маске**), једном од најлепших што су о том чудовишту написани, да бисмо досегли сву ширину тога лика. „Прва међу маскама је сфинга... Она се пропиње, на извору историје, као апсолутна тврдња. Посматран с лица, мало одоздо, замах који подиже ово чудовиште у његовој колосалној гордости, наједном се скамени — њене невидљиве канџе згрчене под земљом, укочене, сваки молекул њезина гранита делује као да изнутра трепери; постоји само једна врста напетости, треперава непомичност душе што се прометнула у поглед. Тај поглед има нечто дивље у заносу — и пружа осећање празнине. Стреми право испред себе, али у једном правцу који не припада том про-

стору, који није од овога света... Попут свих правих маски, то је лице саздано да мења израз онако како поигравају сенке и светлости. Под одређеним зрацима, у сумрак и ноћу, нејасна зеница се изгуби и очи изгледају затворене. Магнетизам израза маске згусне се тада у осмех и силна му preданост Богу подсећа на Будину. Нешто од нирване лебди над тим праобликом загонетке. Издалека, ако се посматра само општа уобличеност фигуре, она личи на лава, на неког сељака са обала Нила, на главу умрла човека. Једна страшна дисиметрија надима јој усне и осу њених уста помера удесно; она су стиснута над тајном коју изнутра милује чар осмеха, коју постојано чува једно монументално величанство. Читаво то лице ишчезава у неизрецивом. Оно кроз своје црте одаје сигурност која се примиче ужасу. Ни сенке сумње. Брада широка, правоугаона, исказује потпуно приањање душе уз биће у спокоју. Унутрашњи се поглед прометнуо у оно што посматра... Сфинга је сушта маска, јер је реч о врсти транспоновања људског лица (или, боље, неке мешавине звери и човека) из којег се не очитује никаква особеност. Отуда, осећај онеспокојавајуће празнине коју улива. Моћ њене изражајности у целости је усредсређена изван ње и постаје предметом њезине задубљености." Нека ми Биро опрости због овако дугачког навода, међутим, после ове анализе свако тумачење постаје излишно.

Грци су од Египта преузели сфингу што крије загонетке. Али су јој на чудан начин дали женски лик. Уместо лављег тела у лежећем положају, представљали су је у виду лавице која седи на задњим шапама. Па, незадовољни тиме што су је изметнули у женку лава, дали су јој лице жене и набрекле груди. На крају су је крила преобратила у чудовиште кадро да лети (мада никада није приказивана у лету), доста налик грифону.

Грчка сфинга више није чуварка капије бескраја. Она постаје, у облику **sphynge,** сасвим друго чудовиште, *више* окрутно но загонетно, у коме се лако уочава симбол изопаченог и опасног женства. П. Дил **(Симболизам у грчкој митологији)** у њој види оличење разврата и потчињавања, бића што пустоши земљу краља виновника. „Сва одличја сфинге", вели он, „показатељи су банализовања; она се дâ победити само умом, мудрошћу, неком противтежом баналном отупљивању. Она седи на стени, симболу земље; приања уз њу као да је ту прикована, што је знак одсуства узнесења." Крила јој не служе ничему. То је сфинга Едипова, окови загонетке, прапитања.

Познато је да је едиповску сфингу на Тебу послала Хера, како би, преко града, казнила краља Лаја, окривљеног за хомосексуалност. Чудовиште је стајало у подножју једне планине, западно од Тебе (на западној капији, као код Египћана), а на путу што води у град. Са тог места, заустављало је намернике, постављало би им једно питање, једноставно, али на које нико није био у стању да пружи одговор. А потом би их прождирало. Једино је Едипу пошло за руком да проникне да је то чувено биће што хода час на две ноге, час на три, час на четири, и најслабијим се осећа онда када има највећи број ногу, човек, у своја три животна доба. Та „замка", која нам се сада чини простом попут неког питања из укрштених речи, била је праћена другом једном лозинком, коју је ваљало извести из допунског питања: које су то до две сестре од којих једна рађа другу која, са своје стране, рађа прву? Едип је схватио да је реч о Дану и Ноћи (дан је у грчком женског рода). Поражена, сфинга испусти велики урлик и, стрмоглављујући се у понор, умори себе.

И сâмо тумачење овог мита остаје изузетно загонетно, упркос свим студијама које су о њему начињене и свим тумачењима која су о њему дата. Психоаналитичари, а нарочито Јунг, који помало нагињу мржњи према женама, ухватили су се за тему изопачене жене, страшне мајке. Од ње су начинили праву „*ризницу либида*".

„Према митологији", вели Јунг, „сфинга је врста страшне звери у којој је лако препознати црте изведене из мајке... Побеђујући сфингу која просто-напросто симболизује страх од мајке, Едип бива принуђен да се ожени Јокастом, својом мајком, пошто престо и рука краљице, удове, припадају, по праву, ономе ко би земљу ослободио напасти сфингине. Сфингин родослов пружа обиље односâ ове врсте; њена мајка, Ехидна, била је мешовито биће, до струка лепа, млада жена, али од струка гнусна змија. То двоструко биће одговара слици мајке: горе, људска *половина, пријатна и привлачна;* доле, половина животињска, страшна, коју забрана родоскрвљења преобличава у животињу што онеспокојава..."

Познато је да је Ехидна породила већи број чудовиштâ. Са рођеним сином, псом Ортаром, имала је родоскрвну везу и из ње се родила сфинга.

У јасно женском обличју, ако и јесте непозната за хришћанску симболику, сфинга ће бити честа у уметности барока, у лежећем или усправном положају, али увек показујући облике једне једре, путене женствености. Она ће преплавити минорну уметност барељефа, украсе у облику листова и цветова, горње делове каминâ, постаменте за статуе и украсе на чинијама, Биће прилично банализована, по мишљењу Р. Дила. Међутим, један модернији сликар, Одилон Редон, умеће да поново открије тај пример чудовишта. Испод своје литографије из 1889. **Сфинга и Химера,** исписује следеће речи: „Мој поглед који ништа не може да заведе, остаје уперен, кроз ствари, на недоступном видокругу."

Вампир

Код Римљана, вампири су били женски демони, са телом жене, али са крилима и канџама птице грабљивице. Хранили су се крвљу мале деце коју су вребали по колевкама. Једна нимфа по имену Карна, заштитница шарки на вратима, имала је нарочито задужење да их разгони.

У средњем ће се веку и надаље говорити о њима, но уз мешање правих вештица и лажних вампира.

Алхемичарско тумачење скулптура на Богородичној цркви у Паризу допушта да се схвати како „онај' рогати, крилати вампир са јужне куле, што је на руке ослонио своју замишљену главу и исплазио језик, представља праматерију. Мерион је то искористио да начини чудну гравиру на једној основи позадине куле Свети-Жак (уточишту париске магије), поред црних птица.

Ситри

Велики кнез Пакла, према средњовековним познаваоцима злих сила, појављивао се у обличју леопарда са крилима грифона. Кадар да узме и људски облик, када би бивао задивљујуће леп и заводио жене којима је прождирао најбоље чуване тајне. Био је познат и под свакодневним именом Битру.

Тараска

Тараска је врста змаја који се приписује граду Тараскону у Прованси, на коме ћемо се нешто дуже задржати, мало и стога што представља једно од последњих литијских чудовишта у Француској и што, са легендама које га прате, представља етнолошку чињеницу која се и у наше време може истраживати (видети Л. Димон, **Тараска**).

Једна од светица које су дошле до Прованса у најстарија времена хришћанства и снажно допринеле његовом учвршћивању од Камарге надаље, била је света Марта. Имала је једну служињу, или ученицу коју **Златна легенда** назива Мартила, од чега је настало Марчел (Марсел). Овој потоњој приписује се један **Живот свете Марте** који је био објављен као превод са јеврејског, из пера извесног Синтика. Тај текст, који животописи светаца познају под именом Псеудо-Марсела, и у коме се први пут описује, и то опширно, дотично чудовиште Тараска, налази се у Mombritius-u **(Sanctuarum seu vitae sanctorum...)**. Димон из њега узима дугачке одломке, у преводу и са коментарима.

„Био је тада на обали Роне, крај једне велике стене у једној шуми, између Арла и Авињона, према западу, огроман један змај, полузвер полуриба, који је убијао многе путнике и намернике, укључујући и магарце и коње, а превртао би и бродовље на Рони. Узалуд су људи долазили у великом броју и под оружјем, није било могуће усмртити га, јер би напуштао шуму и одлазио у реку...” Ето како је звер локализована и подвучен њен амфибијски карактер. Остао је само израз „Према западу”, кад се неко задиркује јер, руку на срце, западна обала означава Бокер, а не Тараскон. Додуше, и Бокер није без свога змаја, Драка.

По једном усменом предању, скровиште Звери налази се испод нивоа воде, тачно под тарасконским замком. Снажни вирови изгледа да спречавају историчаре да зађу у ту пећину. Вероватно је Тараска користила водену струју да би своје жртве потапала и одвлачила у пећину, премда их је ловила и на самом копну, по околним шумама. Читава та област много се изменила од праисторије до данас. Завоји Роне на томе месту све су друго само не ћудљиви; образовали су један широки појас мочвара, задуго нездравих и непроходних. Што су страшне звери ту начиниле своје станиште, нимало не изненађује. Познато је, поред тога, колико дух народни лако доводи у везу изливање неке реке или кужност неке мочваре, са злоделима гнусних хидри. Једино јасно одређено упориште у овом крају, Тарасконска стена, одвајкада је била мостобран и најлакши прелаз преко воде. Пролазио је туда и један римски пут. А онда су калуђери из Фриголеа, који су на себе узели да земљиште осуђено на мртваје исуше, ставили под двоструку заштиту светих Возара Жилијена и Кристофа. Реч је, дакле, о тако застрашујућем месту да се на њему једна неман могла шћућурити и наплаћивати големи данак у крви, као цену за пролазак. А како је она, уопште, изгледала?

„Крупнија од вола”, каже се у спису Псеудо-Марселином, „дужа од коња, имала је лице и главу лава, зубе оштре попут мачева, коњску гриву, леђа оштра као секира, крљушти накострешене и шиљате као бургије, шест ногу са медвеђим канџама, реп змијски, по један штит у виду корњаче са обе стране. Дванаест лавова или медведа није могло да јој дође главе... Ова последња слика посве је књижевна творевина, јер, ако баш хоћемо, приче ради, да поверујемо у Тараску, немогуће нам је да видимо лавове и медведе — те дивље звери у чију врсту спада и сама — како тумарају по баруштинама поред Роне. Било је лавова у Арлу, али у кавезима, за вашарске светковине, док се медведи више нису одважавали испод ниских Алпа или источних Пиринеја. Но, немојмо терати мак на конац, осмотримо само занимљиву анатомију наше Тараске. Марсела је држи за **dracho**, то јест за змаја. Међутим, то и јесте оличење змаја. У његову се опису јављају два реда чињеница. Поређења и сведочења. Ове прве позивају се на вола, у погледу дебљине, коња, у погледу дужи-

не, и корњачу, због оклопа, премда ова звер нема ничег заједничког са тим животињама. Друге, напротив, обједињују најпримерније чиниоце онога од чега човек од вајнада зазире код неке дивље звери: брзину (увећану услед шест шапа), способност растрзања канџама, уношење страха и трепета због змијског репа и нападање-непобедивост, због крљушти и кресте. Овај опис, на први поглед, одговара опису неког овећег крокодила. Мора да је њега имала у свести Псеудо-Марсела. Таква једна звер, у Египту светиња, није могла да се не прочује све до Провансе. На концу, она има своје место и у грбу града Нима, приљубљена уз његову завичајну палму.

Башларовски поступак, који нас овде доводи, умногоме нас упућује на несвесно. А да знате да **Златна легенда,** којој дугујемо једну причу савремену Марселиној, говорећи о отмену начину на који је Марта заробила чудовиште (као што ће се видети из даљег излагања), дословно каже: ...**proprio cingulo alligatur,** „завеза га сопственим појасом". Уистину, **alligatur** значи „бићу везан". У непредвидљивим смеровима Провиђења, чињеница да је крокодил, у неку руку, предсказао природу замке у коју ће сам упасти, једна је од оних што највише запрепашћују. Истини за вољу, етимолози сматрају да реч **alligator** долази од шпанског **al lagarto,** гуштер, који овога на крају растргне, раскомада **(lacertus),** а не веже. Било би то одвећ лепо.

Остали књижевни описи Тараске не доносе нешто много чудније. Рабан Маур, немачки бискуп из VIII века (али који је и сам псеудобиограф, а чија су дела објављена тек 1627), мање је прецизан од Марселе, али је више лирски надахнут: „Између јалових шумарака и шљунка у реци, налазила се јазбина дивљих звери и опасних змија. Тамо је, између осталих опаких животиња, боравио један ужасан змај, невероватно дуг и страшно крупан; његов дах је ширио неки заразни дим, а очи варнице сумпорасте; чељуст му, наоружана повијеним зубима, испушта продорне шиштање и језиво завија; зубима и канџама раздирао би све на шта би наишао и чак и пука нужност његова даха лишавала би живота сваког ко би се одвећ примакао..."

Ето шта нас удаљује од крокодила, али нас примиче класичном змају. Ако се, напротив, позовем на ликовна представљања која су, вековима, дражила машту верника при преласку Тарасконског прелаза пут Компостела, Тараска изгледа мало другачије. Многе њене приказе, и то оне најзанимљивије, самим тим што су најстарије, осакатили су људи и време: онај што се налазио на порталу цркве Света-Марта у Тараскону, или онај Ла Мажор у Марсеју. О њима имамо не много потанке описе. Обратимо пажњу на један камен на катедрали у Албију, непознатог порекла, на коме Тараска стоји часно, у своме руну од крљушти; али човек кога она управо прождире (јер, реч је о чудовишту-људождеру) и коме само ноге вире из чељусти, носи чизме са посувратком, попут поштанског кочијаша, што је у најмању руку нејасно. Једина очувана скулптура јесте она на капителу самостана Сен-Трофим у Арлу. Са трију страна Тараска се суочљава са једним човеком наоружаним секиром, а хулно је окренула леђа светој Марти. То је прави шестоножац, тежак, гломазан, нимало гмизавац, са лицем готово људским, али обложен својом љуштуром у виду штита; његов реп, једини, могао би још да подсећа на змију.

Извајана, Тараска се налази још у цркви у Лил-сир-Сорг у Воклизу (ту она има велике уши и више личи на вука), у Авињону на углу улице Тараска, и у Тараскону, на једном барељефу који стоји у једном од зидова градске већнице. Ова два последња портрета изузетно су тешка за тумачење. Остаје још у цркви Марије Магдалене у Екс-ан-Провансу чудовиште које се приписује светој Маргарити (проистекло из змаја), а које доста личи на описе Тараске. Предност му је што је савршено очувано.

Лик овог чудовишта боље је сачуван на гравирама. Силвен Гањијер је на себе преузео бригу да начини врло исцрпан каталог овог, премало познатог, извора надахнућа **(Народне радионице слика у Прованси...).** Ту су прикупљене најрепрезентативније гравире Тараске, у дрвету, а пре свега она коју је умножавалац слика Арбавон начинио у XVII веку. На њој звер има охоло држање, премда њено људско лице (црте неког несрећног старца приморaног, како се чини, да прождере једну девојчицу, чије му сукње и обнажене ноге развальују губицу) изазива неку врсту сажаљења. Ето нам нашег змаја који се игра вукодлака. Но, баш је то Тараска. Тело јој је у потпуности прекривено крљуштима до врхова њених шест мачјих ногу. Реп јој се увија у чворове да би нашао равнотежу у простору који му припада, али се лакосно завршава петловским ноктом. Њен оклоп оставља утисак као да је само овлаш спуштен преко тела, попут бојне опреме у витеза. То је, уосталом, једно равно поље, испод неке врсте врло убојите кресте саздане од зуба тестере, начичкано храпавим наборима који би хтели да буду бодље, али који највише подсећају на спирале шкољке, ако не и на гнојаве бубуљице. Дословно тако, пошто се овакав опис јавља и на другим сликама из Авињона.

Па ипак, Тараску најбоље можемо видети приликом њој посвећених светковина у Тараскону. Чудовиште се ту, у виду свога лика, прошета, и тај ритуални лик, истиче Димон, није ме-

њао изглед још од XII века. Тај идол, који Тараску преобраћа у литијског змаја, јесте огроман оклоп дугачак шест метара, постављен на теретна кола. Док јој је реп греда причвршћена за тело, глава је покретна, са зглавцима. У целости, као и кип из Сен-Трофима, тешка је и гломазна, тела јако заобљена, у виду полулопте. Оклоп је уједначено гладак, а на њему су нацртане правилне крљушти, из којих штрче бодље. Креста у виду зуба на тестери, иде од потиљка до зачетка репа. Ништа друго до чисто схематска представа, као што видимо, али оно што изненађује јесте црвена боја оклопа (она је, временом, прешла у жуту боју мокраће). Иначе, чудовишта у виду гмизаваца брижљиво се боје у зелено...

Глава приказе много је мање стилизована. Она је, чак, чисто људска. Маска од куваног картона, која се остави да очврсне, опет је лице старца које нас сваки пут зачуди. Обрве густе, изнад необичних очију што преклињу. Галски бркови скривају усну. Нос је јак, спљоштен, чулан: ваљало је дати му управо те ноздрве које служе као пролаз за ракете што се испаљују приликом симулиране битке. Чело, најзад, доста је ниско, омеђено густом, чупавом косом из које вире два длакава ува која, пак, немају ничег људског.

Читаве године чувана у некој градској остави, Тараска делује повучена у себе, више очајна но агресивна. Сневајући, вероватно, о својим прошлим подвизима, о временима када је била на слободи.

Тамо, дакле, чинила је она силна пустошења (moult ravages), и људи су је се бојали. Ниједан од њих, међутим, није успео да је улови. Једном приликом, дванаест одважних момака кренуло је у истраживање: шесторица скончаше у трбуху Звери, шесторици преосталих успело је да се домогну, живи и уцвељени, сопствене јазбине. Данак чудовишту био је плаћен.

А онда је дошла света Марта. Бежећи, попут своје сестре Марије Магдалене, од и сувише посећене обале Ласидона она одабра да дође и проповеда хришћанску веру усред мочвара које су кужиле дотично безбожништво. Најмање што је могла да учини да би показала надмоћност свога Бога, било је неко чудо. А поготово што су је сами Тарасконци преклињали да неман одагна. Према Марсели, „она нађе змаја у шуми; беjaше се дочепао некога и јео га је. Она га попрска светом водицом и показа му један дрвени крст. Змај постаде умиљат попут јагњета; она га веза сопственим појасом и народ га на лицу места растрже, копљима и камењем".

Овај опис хватања и усмрћења Тараске, одраз је уобичајеног тона у хагиографâ. Мора бити да се тај догађај није збио тек тако. Оставимо по страни свету водицу, која може бити позни чинилац побожности, и размотримо само крст и појас, оружје ове светице. Та два предмета, иако под плаштом посвећена им карактера, не остављају на први поглед утисак да су нарочито начињена за лов на змаја. А међутим, познато је да су се Египћани, за хватање својих крокодила, служили штапом и ужетом. Први би предмет забијали у чељуст тога гуштера, а други му намицали око врата. Мислим да не претерујем ако сматрам да се тај штап завршавао у виду крста како би спречио звер да поново затвори чељуст (упор. **Рубенсовог Светог Ђорђа** на коме неман, између вилица, држи такав један укрштен штап). Што се тиче ужета **(cingulum)**, оно мора да је одиграло улогу омче.

Света Марта није била дете. Премда „никада није општила са неким мушкарцем"; према **Златној легенди**, била је у пуној снази и пустоловине што су се ређале у њезину животу, посебно оно немогуће крстарење Средоземним морем, мора да су јој изузетно ојачале мишиће. Свеци њена времена имали су спортску снагу (athletae Dei). Није Тараска имала посла са неком етеричном појавом.

Било како било, уморена звер, уморен и отров. Ако овај потоњи оличава незнабоштво, света Марта је испунила своје животно дело. Хришћанство се уводи у читавој овој области. Тако је Тараска раширила славу Тараскона, при чему једно од њих носи име оног другог. Јер, ево још једног проблема: ко је од кога узео име? Опет према Марсели, змај се звао Tirascurus, одакле је и место узело име Tirasconus, док су га раније звали Нерлик, што ће рећи Црна шума (niger locus) због мрачних шумарака који су га окруживали. Димон је јаснији кад каже да се једна четврт Тараскона, Кондамин, звала је Boz Négré (Црна шума). Марсела се једина служи ортографијом Тир... Остали текстови дају Тар.. Већ код Птоломеја налазимо да се помиње дотични град Tarouskôn, за који се сматра да је утврђени град Самошана (становника острва Самоса) (видети Ж.-П. Клебер, **Антична Прованса,** том I). Његове становнике Плиније назива Tarasconienses. Изгледа, значи, да је чудовиште добило име према граду. Међутим, није могло проћи да се име Тараска не повеже и са једним другим чудовиштем које је некада живело и пустошило у овим прибрежијима, џином Ториском (Taurisque), кога је, сва је вероватноћа, победио Херакле.

Немамо времена да овде описујемо обредне светковине (литије) са Тараском. Међутим, њихово подробно испитивање (у чему је значајан *допринос Л. Димона*) *показало би различита* литургијска, историјска, митолошка и природњачка

тумачења ове социорелигиозне чињенице. Сва се она, у сваком случају, преплићу. Змајеви могу представљати како незнабоштво, тако и ритам годишњих доба или изливање река. У случају Тараске, шћућурене на обали једне доста срдите реке, изненадне поплаве које би ојадиле читав крај, свакако су могле утицати на митсно обликовање овог чудовишта.

Превела са француског
Оливера Милићевић

Мађијски зоолошки врт

Питер Костело

ЗВЕР ИЗ ЛАСКОА

Дванаестог септембра 1940. године петорица дечака и пас, враћајући се из лова, наишли су на отвор пећине у Ласкоу, у јужној Француској. Зидови пећине у коју су тога дана ушли били су украшени дивним редовима преисторијских цртежа. Они су открили „Сикстину Старог каменог доба“.

Међу коњићима, коњима, јеленима и биковима који су се налазили на зидовима главног овалног предворја, налазило се и једно тајанствено биће, апокалиптичка звер, која је добила надимак „Једнорог из Ласкоа“.

Као што се са цртежа може закључити, ова животиња, у ствари, и није једнорог, јер има два дуга рога која полазе од чела. И поред тога није ништа мање необична, а од самог њеног открића палеонтолози и коментатори су је сматрали загонетном. Зигфрид Гидеон пише да „ово створење, чије је бремените тело обележено прстенастим симболима, прожима засвођено предворје Ласкоа некаквим страхом који оставља снажан утисак, чак и на незаинтересоване посматраче.“

На цртежу је приказана велика и тешка животиња, бременита, дебелих ногу и прошараног трупа. Глава је такође велика, а на њој се налазе два дуга рога као у антилопе. Алан Бродрик је 1949. године писао да је она „нека врста говечета, или можда носорога, што би се могло закључити на основу кратког репа. Овако сложено створење није једино које постоји у палеолитској уметности, али је најчудноватије.“ Он примећује да „су трупчасте ноге круте и да изгледају неприродно“. Може бити да цртеж не представља измишљену звер, већ чаробњака или мага оденутог у обредну одору која сједињује потентне делове узете од различитих животиња. У ствари, може бити да је шаман који се не разликује од уличног човека-оркестра који трешењем тела производи музичке искривљености. Или је, пак, ова апокалиптична звер демон-заштитник Ласкоа?

Познато је да су прерушени мушкарци који су носили маске имали своје улоге у животу и ритуалу орињачког човека као што су то чинили и у животу људи нашег времена. Може бити да је врач претходио свештенику и краљу и да је био украшен главом и роговима животиње које су истовремено маска, кацига, круна и митра.

Како ствари сада стоје, изгледа да је, после прегледа праисторијске уметности коју је објавио Андре Лероа-Гуран, овај цртеж јединствен.

Имагинарне звери се ретко појављују у праисторијској уметности, исто као и репрезентације људских бића. (Ласко је једна од ретких пећина у којој се налазе цртежи и људских фигура). Каква посебна магија је требало да буде представљена овим чудовиштем? Ми то не знамо.

Већ у освит људске повести и уметности, на сцени се неприметно појављује измишљена животиња. У случају Ласкоа, ми само можемо да претпостављамо порекло овог створења. Више среће ћемо имати са измишљеним животињама које се јављају у потоњим периодима. Већ тада је, међутим, очигледна њихова посебна магичност и снажан утицај који оставља на уобразиљу. Оне нису обичне животиње: оне су мађијске звери.

Ови рани сликари су вешто и тачно исликавали стварне животиње. Када представљају фантастично или сложено тело, не чине то из неспособности да представе стварност. Утолико су, са њихове изузетности, и значајнији примери „мађијских звери". Неке су квази-људске, у њима се већ препознаје и испољашњава животиња у човеку. Друге су, пак, као звер из Ласкоа, права чудовишта. Ове дистинкције, настале у освит повести, још увек су са нама.

Већ у тим раним данима људске повести, у уметности и идејама западне Европе налазимо теме и представе које и данас постоје у митологијама модерног човека. Мађија животиња, мађијска звер, звер у човеку; ове идеје ће се појавити у каснијим формама.

Ове творевине су у уметности прве из дугог низа: апокалиптичка звер се спаја са чудноватим зверима које ћемо касније описати; временом, врачеви из Ласкоа и Троа Фрера постају Минотаур грчког мита и звер — човек потоњег мита и легенде.

МИНОТАУР

Минотаур је измишљена звер грчке митологије, потомак критске краљице и великог белог бика који се појавио из мора. Ово страшно и неприродно чудовиште је краљ Минос затворио у срце лавиринта, сплета ходника који је за њега посебно изградио легендарни градитељ Дедал. Овај човек-звер чувен у класичном добу и познат међу средњовековним географима, коначно је одбачен јер није заснован на чињеницама. Чудовиште је било плод живе грчке маште. Међутим, ископавања модерних археолога на острву Криту, осветлила су право порекло и значење Минотаура.

Мит о Минотауру је до нас дошао само као парафраза из касног класичног доба, а она је имала мало везе са изворним митом. Различите нити ове приче повезали су Х. Ж. Роз и Роберт Грејвс.

Краљ Миној је у „давна времена" био велики владар на Криту (вероватно око 1500 пр.н.е.); по казивању правичан и моћан, он је према Атињанима био тиранин од којих је захтевао велики данак у људској крви.

Миној је био син Европе и Зевса, који ју је, пошто је узео обличје белог бика, одвео на Крит. Тамо је рођено дете. Миној је касније постао краљ острва, а затим се оженио Пасифајом. На Минојеву молитву бог мора Посејдон је из мора послао великог белог бика. Ово створење је, међутим, било тако лепо да Миној није могао да га жртвује, како је то био обичај. Уместо тога, он га је задржао за своју ергелу.

Да би му се осветио, Посејдон је у његовој жени Пасифаји распламсао неприродну страст за биком. Она је уз помоћ Дедала задовољила своја осећања. Он је за њу саградио дрвену краву прекривену кожом, у коју је она могла да уђе и да сво-

је ноге постави у стражње ноге краве. И тако ју је бик узјахао. После неког времена родила је дете са главом бика, који је добио име Минотаур, или бик од Миноја. Он је због срамоте био узидан у срцу лавиринта.

Миној, који је покорио Атињане, тражио је годишњи данак од седам младића и седам девица, које је требало затворити у лавиринт заједно са Минотауром да би их овај прождрао. Међутим, једне године, атински херој Тезеј је уз помоћ Аријадне, Миносове кћери, убио Минотаура. Пратећи нит коју му је Аријадна дала, он је могао да пронађе пут из лавиринта. С Аријадном је испловио са Крита, али је морао да је остави на Наксосу, јер их је Миној гонио.

Прецизно историјско порекло овог мита је загубљено, али се могу расветлити неки његови извори из којих је изграђен. Иако је била уништена око 1400. пр.н.е. остаци палате критиских краљева у Кнососу могли су освајачким Грцима, који су уништили цивилизацију миноског Крита, изгледати као вешто саграђени лавиринт, јер је у својој сложености био изузетно импресиван. О самом Миноју нема никаквог историјског доказа, али може бити да је уистину постојао. Реч лавиринт долази **од labrys,** двосекла секира, која је била критски симбол краљевства. Бикови су у култури Крита имали значајну улогу. На зидовима палате у Кнососу постоје фреске које приказују младиће и девојке у сложеним играма са биковима.

Други елементи — као што је природан страх од наказа и рођења чудовишта, изопачена жудња која неке људе наводи на полне односе са животињама — побркани су са овом историјском основом.

У средишту овог историјског лавиринта, међутим, налази се исти онај бик-човек који се први пут указао на зидовима пећине у Троа Фреру. Неке примитивне ритуалне игре, чији је циљ био одобровољење природних сила потентности и плодности, а које је представљао бели бик, временом су почеле да представљају нешто друго. Нешто од тог искреног страха који су млади Атињани вероватно осећали може се видети на слици Џ. Ф. Вотса (сада у **Тејт** галерији у Лондону), на којој се види Минотаур који нетремице гледа у море и грчке бродове који се приближавају, а под његовом песницом се налази згњечена мала птица. Ова слика, настала неких петнаест векова после Тезејевог убиства Минотаура у лавиринту, саопштава некакав прави страх.

Џорџ Џемс Фрејзер је у **Златној грани** написао да су жртвовани вероватно живи спаљивани у бронзаном кипу човека са главом бика. Иако постоје слични случајеви ове праксе у Картагини и на Блиском истоку, на Криту изгледа да нема археолошких доказа за овакав узлет маште. Тек крајем деветнаестог века, када је британски археолог Артур Еванс започео ископавања палате на Криту, сазнала се историјска позадина овог мита.

Еванс је открио запрепашћујуће богатство миноске цивилизације у којој су до паса голе дворске даме чедно шетале међу цвећем и биљем давно ишчезлих вртова. На зидовима палате налазиле су се фреске кошкања бикова и љутих грифона, и других чудовишта.

Археологија је на Криту открила неке од елемената из којих је настао мит о Минотауру. У прошлости су многима и друга чудовишта изгледала једнако необична. Може бити, међутим, да се оно што је за нас необично и загонетно једног дана, захваљујући стрпљивом истраживању, покаже као нешто без икакве јаке митолошке основе, какву смо веровали да има. Како је то приметио марљиви изучавалац таквих тајни, Хорхе Луис Борхес, „нема сумње да је грчка прича о Минотауру касна и незграпна верзија много старијих митова, сенка других, још ужаснијих снова".

Непотпуна прича о Минотауру ее може реконструисати на више начина. Мери Рено, истакнута књижевница, и Џери Биби; познати археолог су, сваки са свог гледишта — поетског и научног — дали своје виђење чудовишта из периода с краја миноског Крита. И један и други аутор указују на то да Минотаур није био животиња или митско чудовиште, већ свештеник који је носио маску бика. Ову

модерну идеју поткрепљује и касногрчки украсни печат на коме се види Тезеј који убија Минотаура, који има сасвим јасно људско обличје. Међутим, књижевница и научник Минотаура виде у другачијем светлу. То је упозорење да би са мршавим доказима које смо добили од античких извора ваљало бити опрезнији када трагамо за митским чудовиштима. Требало би настојати да се поезија и наука не мешају, иако то, наравно, често није могућно када је у питању истраживање историје ових створења. Посебно ако су тако изазовно привлачна, као што је то сирена.

МАНТИКОРА

Мантикора је једна од оних животиња класичног порекла, која је прешла у бестијаријуме, а из њих у радове раних натуралиста. Најпосле је постала део европског фолклора, као отелотворење зла. Међутим, коначна идеја овог створења није имала велике сличности са својим праузором.

И за ово захвалност дугујемо лаковерном лекару Ктезији. У његовом, данас изгубљеном, раду о Индији, он у седмом поглављу први пут спомиње мантикору. Он каже да је и са́м видео ово створење на персијском двору. Оно је из Персеполиса доведено у Индију. Ктезијев опис мантикоре сачувао је римски писац Еол:

„Прича се да животиња има лице човека а труп лављи, да је црвена, да има три реда зуба у свакој вилици, да има људске уши, али много веће, и сиве очи; она има реп који је дуг читав лакат, на чијем се крају налази жаока какву има шкорпион, а наоружан је усправним и укрштеним бодљама чији је убод кобан. Кад је нападне удаљени непријатељ Мантикора (sic) окреће реп у његовом правцу и испаљује своје бодље као стреле из лука. Она може да их добаци на даљину од једног плетрона (око 10 стопа) и на тај начин убија сваку животињу, осим слона. Бодље су око стопу дугачке, а дебљина им је као каква танана струна. Њено име значи **ждерач људи,** јер прождире многе од оних које је убила; она, такође, лови и животиње. Она се бори канџама као и бодљама; а када ове потроши, нове ничу на место старих. У Индији има пуно оваквих животиња, а људи их често убијају стрелицама које проналазе на слоновима.“

Овај опис су преузели Аристотел, Паусанија и Плиније. Ктезија је животињу назвао **martikhora;** погрешно читање у Аристотела је уследило као **mantichora,** а постала је широм позната као **manticora.**

Занимљива слика створења са човечијом главом на којој се налази фригијска капа додата је опису у бестијаријуму. Геснер који је писао 1551. године, проширио је легенду; његов преводилац на енглески Едвард Топсел је придодао лепо разрађену слику чудовишта. Управо ова крајње измишљена слика чудовишта уверила је многе касније писце да је мантикора плод уобразиље, а не стварна животиња.

Неки су, међутим, мислили другачије. Паусанија је сматрао да је мантикора индијски тигар. „Индијци су ширили лажне извештаје због свог превеликог страха од звери.“

Пуковник Џим Корбет је у „својој књизи **Man-Eaters of Kumaon (Људождери из Кумаона)** сликовито изразио ужас који тигрови људождери изазивају међу индијским сељацима. Његова Индија, у подножју Хималаја, могла би бити део Ктезијеве класичне Индије.

Нема сумње да је Ктезија у свом опису побркао тигра са дивљом свињом. Тада се веровало да дивља свиња испаљује своје бодље као стреле, баш као што је Ктезија писао. То, дакако, није вероватно, али изгледа да је Ктезија волео необичности. Отуда и онима који су га наводили морамо опростити због збрке.

Корбет каже да је неспособност један од најчешћих разлога због којег су тигрови постали људождери; други је старост. Једна од животиња коју је требало да убије имала је у својој нози безброј бодљи које су се гнојиле и које су јој задавале јак бол. Ово ју је спречавало да хвата свој плен, те је морала да пређе на ждра-

ње људи. Сељаке је било лако убити. Уопште узевши, опис мантикоре указује на тигродлака.

Француски путописац Жил де Тевено је на следећи начин описао један сусрет из 1666. године: „Стигао сам у Дебкау (сада Дева), која лежи на обронцима шуме удаљене седам морских миља од Соурбана. Становници овога града су некад били оно што је познато као **Merdi-Coura** или **Anthrophagi**, људождери, а није било тако давно када се људско месо јавно продавало на пијацама. Ово место као да је легло разбојника; становници су у великом броју наоружани сабљама."

Џемс Тод, који је негде око 1830. године путовао истом овом облашћу, наишао је на секту Aghori, „која се, уз сва најневероватнија јела, хранила и мртвим телима". Он спомиње фанатичног канибала по имену Fetteh Poori, који је вадио дроб сваком ко му се испречио на путу, а са́м се на крају зазидао у пећину.

Оваква виђења Индије, која Ли Нант назива „необузданом тежњом за претеривањем у сујеверју и суровим противречностима ономе што је хумано, карактеристично за најниже форме индијске деградације", изазвало је одбојност код многих раних путника.

Прибегавање сујеверју зарад објашњења мантикоре није било по вољи ирском научнику Валентину Балу. Он је годинама радио као геолог у Индији, а касније је постао директор новог Националног музеја у Даблину. Његова истраживања су га уверила да многи Ктезијини критичари нису познавали стварну Индију, а да се готово све што је грчки писац рекао може поткрепити стварним чињеницама. Мантикора је била предмет његове расправе коју је објавио 1884. године. Паусанија и други су сматрали да је мантикора била индијски тигар, али ниједан није објаснио како то да је опис који је дао Ктезија, који уистину изгледа невероватно, одговарао тако познатој животињи.

Истина је да у Индији има тигрова (или их је тада било), које су локални принчеви ловили, седећи при том у носиљкама постављеним на леђа слона. Бал је најпре доказао да мантикора заиста значи људождер, а да је на архајском персијском гласила **mard-khor.** (На ову деривацију први је указао Адријан Реланд, рани етимолог). До сада све иде како ваља.

Бал је, такође, истакао да „три реда зуба потичу од три различита кутњака месождера, који је по типу потпуно другачији од кутњака преживара и коња". Али шта је са жаокастим репом? „Међу чињеницама које нису опште познате, иако су навођене у неким радовима из зоологије, а коју ја могу да наведем на основу личног искуства, јесте да на самом крају тигрова репа, као и код других животиња из рода мачака, постоји мала рожасто-кожаста структура налик канџи или нокту, коју су домороци, нема сумње, поистовећивали са шкорпијином жаоком."

Штавише, Индијци су веровали да су тигрови бркови били отровне бодље, а неопрезни ловци су често доживљавали да их водичи очупају да би избегли невоље. Бал закључује „да не би било нимало тешко понудити опис тигра који је настао захваљујући атрибутима и карактеристикама које овој животињи домороци данас приписују, који би далеко мање био заснован на чињеницама него онај који нам је Ктезија оставио"

Индијци су уистину имали необичне идеје о тигру. Мегастен, према Страбону, тврди да се највећи тигрови могу наћи међу Prasii-има (тј. источњацима, из Prachyas, на санскриту) који су два пута већи од лава, и тако снажни да је кротки тигар којег воде четири човека, који су држали мазгу за стражњу ногу, савладао ове и одвукао мазгу иако су се жестоко одупирали. Овакав случај не би изненадио индијске ловце; приче пуковника Корбета то касније и потврђују.

Бал ниједног тренутка не сумња да у основи легенде о мантикори стоји тигар. Ктезија га је, како тврди, вероватно видео на персијском двору око 400. године пре н.е. Међутим, његова измишљена прича, настала на основу онога што је чуо од Персијанаца, постала је дуга прича.

Са слика из бестијаријума и од раних зоолога мантикора је прешла у европску

уметност и архитектуру. Представљање мантикоре је у средњем веку била честа појава. Постоји једна слика на херефордској карти света, која је настала у тринаестом веку. Рани пример се налази и на стубу манастира у Совињију, а други на катедрали у Аости. Јављајући се међу поклисарским створењима и чудовиштима средњовековних цркава, мантикора је, не без извесног угледа, прешла у фолклор.

Енглески песник Џон Скелтон (умро 1529. године), тугујући за сиромашним песником Филипом Спароуом, проклињао је мачку која га је убила: „Мантикоре са планина могу се хранити твојим мозгом."

На овом човеколиком чудовишту било је нечега изузетно застрашујућег. Ли Хант се у својој аутобиографији присећа како је негде око 1790. године, у свом детињству, био ужаснут причама о мантикори, које му је старији брат причао. Он се ужасавао страшних лица, чак и у књигама. Слика мантикоре га је „неизрециво застрашила". Она као да је увек била у профилу (слика је, дакако, из Топсела), а уплашила би, веровао је, читаву армију. „Чак и одрасли састављачи речника су при помисли на њу били престрашени. ‚Мантикора', каже стари Морел, — bestia horrenda' — свирепа звер која изазива ужас."

„Узалуд је мој брат понављао трикове са овом застрашујућом неумесношћу. Увек сам био спреман да се поново уплашим. Једно време се церио као мантикора; затим би режао као она; каткада би је, пак, дозивао у мраку. Сећам се да ме је једне ноћи позвао на таван куће. Када сам се попео, врата су била затворена. Изненада, из кључаонице је допро глас који је пригушено говорио: ‚Стиже мантикора!' Сјурио сам се у приземље, осећајући ужас за петама."

Мантикора га је, признаје Хант, „коштала много бесаних ноћи", а његов дечији страх може да нам унеколико дочара ужас који је звер уливала међу Европљане средњег века. Међутим, није само он признао страх од ње. Није било тешко закључити да је људождер био човек-тигар, или тигродлак. Као што је Т. Х. Вајт истакао, постоји сличност између мантикоре и **Cigouave** која хара џунглама и маштом Хаићана. У роману **The Beast of the Haitian Hills (Звер из хаићанских брда),** писци Филип Тоби-Марселен и Пјер Марселен дају необичан опис како су чак и најразумнији умови уплашени праисконским ужасима.

Донедавно је мантикора, или страх од ње, постојао и у Шпанији. Дејвид Гарнет је испричао Т. Х. Вајту да су 1930. године, у селу Угијару у Андалузији, његовог пријатеља Ричарда Стрејчија заменили са мантикором и због тога опљачкали. Сам Дејвид Гарнет је изложио више детаља о овом необичном догађају: „Стрејчи је одсео код свог пријатеља Џералда Бренана када су га напали Цигани који су помислили да је зла звер, јер је носио браду. То је, како рекох, било 1930. године."

Године 1964. Гарнету је пријатељица једног заједничког познаника испричала како је путујући по Шпанији боравила у Гранади, у близини Алхамбре, у једном малом свратишту које је имало велику башту. Дан касније, пришла јој је власница и рекла: „Моја послуга данас одлази због господина црне браде. Неће да га услуже. Кажу да је он Montiquera и да ће им ноћу покрасти одојчад да би их исекао и појео". Добра жена је покушала да објасни да њен пријатељ никада не би појео одојче. „Да, ја то разумем, али наши сељани из брда још увек верују да Mantiquera постоји и неће помоћи ниједна моја реч о вама."

Енглеска госпођа је уредила да те вечери обедује у врту, и док су је скривени сељаци посматрали (одојчад је била на сигурном месту) она је отишла до свог пријатеља Кориноа, нежно га пољубила, помиловала и рекла како је нежан. Њено лукавство је било успешно, па су их оставили да до краја уживају у одмору. Сељаци су се ослободили чудног страха, бар неко време. Чудновато је да оно што је у литературу ушло као нејасан и изобличен опис индијског тигра који ждере људе после двадесет три века у европском фолклору живи као злокобна звер. Године 1571. Андре Теве је на основу личног искуства описао мантикору. „Када сам пу-

товао Црвеним морем, са копна су дошли некакви Индијци . . . који су са собом довели тигра без репа, али са лицем лепа човека." Цртеж у његовом тексту приказује мантикору без репа, а уметник који га је направио припада европској традицији. Оно што је Теве по свој прилици видео био је један од антропоидних мајмуна Африке, или можда лемур или индрис са Мадагаскара. Иначе мирна створења, она су чистом снагом уметничке традиције лако постајала чудовишта. А то је мисао која је страшнија него сама мантикора.

ЛЕВИЈАТАН И БЕХЕМОТ

Када је хришћанство коначно постала државна религија западног света, оно је имало снажан утицај на стварање идеја о многим стварима, не само о вери и моралу. Историја природе је такође добила хришћански вид.

Верзија **Библије** која је пре реформације била позната широм Европе била је она преведена на грчки, а настала је из Септуагинте (верзија **Старог завета,** названа по седамдесеторици учених Јевреја из Александрије који су је израдили). **Вулгата** или латинска верзија **Библије** појавила се 392. год. н.е. Као што је познато, тражећи термин којим би превели хебрејску реч re'em, септуагинти су изабрали грчку реч **monoceros,** чиме су постојању једнорога додали углед Божанске речи (тако се бар многима чинило).

И у **Библији** се јављају многе загонетне референце на змајеве и сатире, на пример. Међутим, референце на изворни хебрејски текст сасвим јасно указују на то да су ово била обична створења као што су шакали и сове, а не чудовишта класичне антике.

Идентитет два велика библијска створења наставио је да занима многе ученике, удаљених и временом и местом од сцене Средњег истока. У питању су Левијатан и Бехемот. Име Левијатан (од хебрејског **Livyatan)** јавља се у **Старом завету.** Пореклом из речи **livyah** и **tan,** име би требало да значи нешто налик на „увијено чудовиште". **Tan,** у различитим контекстима, има једно од следећих значења: змија, кит, змај, или велика риба. Одломак из **Псалма** 104, 26: „ту лађе плове, крокодил, којега си створио да се игра по њему", указује да би ово створење требало да буде врста кита. **Књига о Јову,** међутим, садржи јаснији опис који, пак упућује на сасвим другачије створење: „Хоћеш ли извући крокодила или ужем подвезати му језик? Хоћеш ли му удицом провући ситу кроз нос? или му шиљком провртјети чељусти? . . . Хоћеш ли му напунити кожу шиљцима и главу оствама? . . . Нећу мучати о удима његовијем ни о сили ни о љепоти стаса његова . . . Врата од грла његова ко ће отворити? страх је око зуба његовијех. Крљушти су му јаки штитови спојени тврдо. Близу су једна до друга да ни вјетар не улази међу њих. Једна је за другу прионула, држе се и не растављају се . . . Уди меса његова спојени су, једноставно је на њему, не размиче се." Поетски опис се протеже кроз тридесет четири стиха. Издвајањем појединих детаља постаје јасно да песник упућује на некакву голему, дивљу, крљушасту животињу са грозним зубима и непропустљивом кожом.

У овом опису су побркани китови и ране идеје о Великом змају, али створење које је у питању углавном јесте крокодил.

Крокодила је било у Нилу, а древни Египћани су их обожавали у Крокодополису, Омбосу, Атрибису, Теби и Киптосу. На многим местима нађене су њихове мумије, које су остављане исто тако брижљиво и телâ краљева и принчева. Према Плутарху, крокодили су своја јаја остављали управо изнад равни сезонских плима Нила, што је сељацима олакшавало посао. Крокодил је био свето биће које није имало природних непријатеља — осим тајанственог створења које се звало Ichneumon, а које је јело његова јаја. Људи су их ретко кад ловили, а када би их и ловили онда су то чинили удицом са мамцем од меса, а убијали су их остима, као што стоји у **Библији.**

Јевреји нису знали за крокодила, иако су некад живели у Палестини, а Роберт Грејвс каже да су живели у реци Зарка све до почетка овог века. Отуда су лако постајали чудовишта.

Поред Левијатана, у **Књизи о Јову** се налази и Бехемот. И он је за многе био тајанствено створење. Неки су сматрали да је могао бити слон, али је сасвим јасно да је у питању нилски коњ, још један становник Нила.

Опис у **Библији** врло добро одговара овом бићу: „А гле, слон, којега сам створио с тобом, једе траву као во . . . У хладу лијеже, у густој трсци и у глибу. Граната дрвета заклањају га сјеном својом, и опкољавају га врбе на потоцима."

Овај опис у потпуности одговара навикама нилског коња, баш као и запремина течности коју ово створење може да попије! Нилски коњ је за Египћане био светије биће од крокодила. Он је био Таурат, богиња самог Нила. Као такав, био је својеврсно божанство рођења. Уз то, у древној египатској митологији Сет је узео облик нилског коња којег је убио Хор. За време Прве династије Хорови свештеници у Солфу би чамцима исловили насред светог језера и тамо би раскомадали колач у облику нилског коња. Постоје, такође, докази о лову на нилске коње из Нила; они су могли бити аналогни жртвовању крокодила. Уз то, међу најомиљенијим играчкама у древном Египту били су мали разнобојни нилски коњи од фајенса, који су и данас изузетно привлачни.

Ове обичне животиње су у каснијој рабинској традицији неизбежно постале тајанственије, чудовишније и опасније. Изгледа, међутим, да је ово била искључиво јеврејска традиција — да углавном није утицала на стварање митских чудовишта у Европи.

У **Исаији** (XXXIV,16) постоји референца на давно изгубљену књигу поука чији је наслов **Књига Јахвеова**, а која је, према Роберту Грејвсу и Рафаелу Патајиу, вероватно била митолошки бестијаријум. Може бити да су се нека необична створења која су се у њој налазила појавила на светлости дана у тексту **Physiologus**, чиме се јеврејска традиција прикључила главном току интлектуалне историје.

МОДЕРНА ЧУДОВИШТА

Чудовишта нису само измишљена створења из далеке прошлости. Она су и данас притајена у далеким, али не само у далеким, областима света. Њих посебно има у дубинама океана. Може изгледати чудно ако морску змију назовемо модерним чудовиштем; међутим, први извештаји који могу бити од користи потичу из половине седамнаестог века. Ово створење (или боље створења) изашло је из фолклора и легенде да би постало опште познато тек у деветнаестом веку.

Најпознатија виђења овог створења потичу из тога времена: безброј извештаја са обале Нове Енглеске, случај Дедал из 1848. године, холандски и француски извештаји с краја века. Морска змија је била неисцрпни извор за чланке у новинама и часописима. То што последњих година нема извештаја није због тога што се створење не појављује, већ због тога што су уредници незаинтересовани.

Недавно је пријављен велики број виђења (чак и фотографија) на Корниш обали у Енглеској. Ови догађаји су, међутим, обавијени тајанственошћу тако да их већина људи не узима озбиљно. То је заиста штета, јер истинити извештаји и даље пристижу — штета је да их стрпамо заједно са обманама и шалама.

Испоставило се да је последњи велики догађај са морском змијом у Француској уистину био подвала. Године 1964. један бретањски фотограф је објавио фотографије на којима се налазила морска змија коју је, како је тврдио, са својом породицом видео на острву Хук у Аустралији. Иако су фотографије биле објављене у Француској и Америци, оне су, нема сумње, превара. Пре него што је отишао из Француске, Ле Серек, како се зове фотограф, говорио је о могућности сусрета са морском змијом у нади да ће се основати фонд. И чудовиште из језера о коме је 1976. године стигао извештај са луцерн-

ског језера није друго до превара, коју је овога пута извела телевизијска компанија, као да није имала пометнија посла него да се упусти у исцрпљујућу глупост.

Било да је у питању превара или не, чудовиште из Лох Неса и даље постоји, а извештаји са понеком новом фотографијом пристижу у великом броју. Када сам последњи пут писао о овом случају (крајем децембра 1975. године) најновије фотографије још нису биле објављене. Снимке је направила америчка група коју је предводио др Роберт Рајнес. Он је пре тога направио снимке онога што је личило на пераје животиње која је под водом у Лох Несу. Овога пута екипа је направила фотографије големог објекта дугог врата који је заронио према камери и снимак изблиза онога за шта Рајнес каже да представља главу животиње. Децембра 1975. године ове фотографије су изазвале велико интересовање које је, међутим, убрзо спласнуло, јер нису оправдале унапред изнете тврдње.

Иако ове фотографије нису разрешиле тајну, оне су, ипак, указале на могућност да би подводна фотографија евентуално могла да пружи одговор на тајну Лох Неса. Експедиције које су радиле неколико наредних година нису дошле до нових ствари. Научни кругови су одбили покушај Роберта Рајнса и сер Питера Скота да животињи дају научни назив. Јер не само да су други називи имали предност (посебно оно које је предложио др Бернард Хевелманс 1965. године), већ и због тога што најпре мора постојати типичан узорак који би се обрадио и изложио пре него што би се новој врсти могао дати тачан назив. Чудовиште можемо назвати друкчије само ако имамо његово тело.

Јула 1977. године свет је био узбуђен извештајем рибарске компаније Taiyo из Токија (највеће светске организације која се бави ловом на китове), у којем се каже да се почетком исте године на обали Новог Зеланда у мрежу ухватио труп животиње за коју су јапански научници мислили да је плезиосаур. Да ли је права морска змија била ухваћена? Узбуђење је било преурањено. Сачуван је мали комад једног „пераја", јер је труп у распадању био бачен у море да не би изазвао труљење целокупног улова. На овом комаду је извршена биопсија. У њему су нађене материје којих има само у члановима рода ајкула. Било шта да је, створење сигурно није плезиосаур. Могла је, дакако, бити некакво непознато чудовиште, јер је Бернард Хевелманс указао на то да неки од извештаја о такозваним „морским змијама" у ствари говоре о гигантском selachianu, или јегуљастим ајкулама. Отуда чудовиште из Kišu Marua и даље представља тајну. А ми и даље трагамо за трупом.

Исто ово се односи и на грозног Снежног човека и његове рођаке широм света, на Кавказу, у средњој Азији, у планинским венцима од Британске Колумбије, па све на југ до Калифорније у Сједињеним Државама, где га називају Sasquatch или Велико стопало. Да би се испричала дуга и занимљива повест ових створења (извештаји о њима потичу из времена класичне антике) потребна је књига. Виђења, трагови, фотографије, „блиски сусрети треће врсте", чак и кратак филм на коме је Велико стопало из 1967. године, који је направио Роџер Патерсон, само су продужили расправе.

Чудно је, међутим, да извештај о једном открићу које би коначно закључило ствар није објављено на енглеском језику.

У питању је изузетна књига др Бернарда Хевелманса, коју је написао у сарадњи са Борисом Поршневим, о открићу, до којег је дошао заједно са Иваном Т. Сандерсоном, такозваног „Снежног човека" из Минесоте. Научници у Британији и Америци су одлучили да не обраћају пажњу на књигу, иако је Хевелманс коначно доказао да је створење које је назвао Homo pongoides у ствари преживели неандерталац, тип раног човека кога је, веровало се, истребила наша врста из старог каменог доба.

Ово су само неки од примера тајанствених створења из океана, језера и шума чије је постојање обилно документовано, али која и даље остају неухваћена, а отуда и недоступна науци. Све док се не

класификују на прави начин, она ће бити класификована као мит и легенда, заједно са осталим створењима магијског зоолошког врта. Међутим, као што се може доказати да феникс, једнорог и сирена имају стварну природну историју, тако ћемо и ми временом бити кадри да докажемо да ова модерна чудовишта заиста постоје. Њихово стварно постојање, међутим, не може да оспори измишљену природу невероватних звери из магијског зоолошког врта. Само један мали део њихове необичности плод је човекове уобразиље.

Превела са енглеског
Бранислава Белић

Из божанског бестијаријума Гијома Свештеника из Нормандије

О ФЕНИКСУ

Живи у Индији птица звана **феникс:** ту вазда пребива и не може се нигде другде наћи. Та је птица навек без друга јер се намах нигда не рађа но једна једина. Пет стотина година живи, докле ја знам, сачував леп изглед и лик, не мењајући ни за колико изгледа свога ни начина живота. Кад се наврши петсто година, осети се одвише старом, натовари се мирисним гранчицама, изврсним и скупоценим, разних врста. Из пустиње полети у Хелиополис град. У том је граду свештеник, ваистину упућен шта се збива: по одређеноме знамењу поуздано зна кад птица долази. А знајући да феникс доћи мора, наложи да се наберу гранчице комарача и увеже их у мален сноп: положи их на прекрасан олтар. Птица, натоварена мирисним гранчицама, као што вам приповедих, нађе их кад се хтедне вратити олтару. Кљуном својим огањ зажга јер таквом силином у камен тврди удари да из њега, сретним случајем, ватра заискри, распламса се и учас ужиже мирисне гранчице и трсје. Док ватра гори, светла и жарка, птица се намах у њу баца и изгара докле год се у прах и пепео не створи. Утом и свештеник дође да види како се све збило. Затекне хрпу пепела, разгрће је брижно докле не нађе мајушнога црва, што миром мирише угоднијим и од ружинога и од било кога другог цвета. Врати се свештеник у сутри дан да види шта је с птицом, а она већ обличје има: трећега дана, може се птицом звати, и све има што јој је потребно. Поздрави свештеника поклонив се пред њим, те потом сва сретна одлази. Не враћа се до после петсто година.

Та је птица, упамтите, симбол Господа нашега, који усхтеде сићи на овај свет ради нашега спасења. Кад сиђе на земљу носаше собом слатке мирисе намењене сужњима, заточницима пакла. На олтару пресветога Крста, благоугоднога и љубљенога, жртвована би та птица која, у трећи дан, васкрсе сва препорођена. Но, многи људи неће веровати да је прича што се о том приповеда истинита, и грдно греше, по моме мишљењу. Кад се птица феникс

звана лишава тела свога и сатире, те се у трећи дан животу враћа, лакше је поверовати да је Бог томе кадар, који је свему судија: то и изрече у проповеди својој, где је исказана само истина чиста. Онај који је истина, каза: „У мене је моћ да напустим душу своју и да је опет стекнем." Истину каза, и истини нас хтеде научити: морамо слушати и понављати његове речи: „Нисам дошао да укинем Закон, но сам, напротив, дошао да га испуним, да га на се узмем и спроведем." Тако мудри писар, који ће владати Царством небесним, даде наслутити, мудар и учен какав јесте, делић блага свога, ствари старе и нове, које су и једне и друге лепе и добре.

О ХИДРИ

Има једна врста змије што у води пребива а зове се **хидра:** звер је то врло мудра, јер савршено добро зна шта јој ваља чинити да науди крокодилу, кога мрзи. Варајући га показује велику спретност. Казаћу вам како хидра вара крокодила с пуно вештине. Крокодил је звер крволочна и вазда живи у води реке Нил. Главом, личи помало волу; добрих је двадесет лаката дуг, а дебео је попут стабла; четири шапе има наоружане великим канџама, и зубе шиљате и оштре, који чине изврсно оружје. Кожа је његова тако тврда и дебела да се не боји камена бачена нити јаких удараца батином, нимало више но што би се гундеља плашио. Никад звер није виђена њему слична, јер он истом и на копну и у води живи: обноћ у воду урања, а у дан се на копну одмара. Сретне ли човека те га савлада, изједе га, ништа не остави: но после крокодил непрестано оплакује тога човека, до краја живота. То је и једина звер што, кад једе, доњу вилицу држи непомичну, а горњу покреће: та природа није дата ниједном другом живом створу. Негда су кожу његову користили да мелем праве: старе се жене њиме мазаху: од тога мелема нестајаху боре с лица и чела: и још има доста жена које га користе. Али знајте да ако сте знојни, мелем престаје да делује.

Друга звер о којој сам вам казивао, насмрт мрзи крокодила: а и крокодил исто тако мрзи њу, и не греши: обе се узајамно великој мржњи предају, но је хидра превари вештија. Кад види крокодила где, спавајући, држи чељуст отворену, зарони у муљ и кал, те се ваља и блати, да лакше клизи: онда се упути равно тој ђаволској звери и баци се у чељуст крокодилу: овај је истом прогута. Кад му доспе у трбух, хидра обигра на све стране кроз дроб, црева и утробу, и тражи што пре какав излаз: хидра се извуче без иједне озледе, а крокодил угине, јер његове су ране неизлечиве, те смрти умаћи не може.

Људи који желе да се повере у руке Господу, могу овде наћи повода за размишљање. Крокодил представља смрт и пакао, у то вам сумње нема. Као што змија о којој сам вам прво казивао убија крокодила те, здрава и читава, тражи излаза, једнако тако чини и Господ наш Исус Христ: јер он се тако мудро огрну телом које због нас узе, да угуши смрт и пакао, и избави пријатеље своје што у њима беху заточени, како и Пророк објави, кад прорече за Исуса Христа: „Смрти, бићу ти смрт!" Бог, који је наш моћни Лав, умирући сатре нашу смрт, и пакао огрезе сузама. Васкрсењем својим Господ нам зајамчи живот ком краја бити неће.

О АЖДАЈИ

Но, сад нам ваља приповедити вам штогод о изгледу **аждаје.** Међу свим зверима што гмижу аждаја је највећа, а зачета је на каквом жарком месту. У Етиопији се рађа. Има мала уста и велик труп, што светлуца попут чиста злата; дугачак реп има и кресту велику. За слона је веома опасна јер му, репом својим, по ногама снажне ударце задаје, те га сруши. Није наоружана смртоносним отровом, али је необично велика и јака, да репом убија све који јој на дохват падну; није кадра нанети велика зла, до једино репом својим.

О КИТУ

Жеља нам је приповедати вам сад о једном необчном створу који у мору живи. У мору, рибе су толико различне колико могу бити црви у земљи, и птице у ваздуху: неке су међу њима беле, а неке црне, једне шарене, а друге смеђе. Исто су тако, јамчим вам, у мору рибе различне. Но није тако лако познавати природу њихову као у случају земаљских звери.

У мору, што велико је и здраво, живе моруна, уљешура, ивер и главата уљешура, и једна риба велика коју морским прасетом зову. Но, живи исто тако и неман једна посве чудновата, злоћудна врло и опасна; на латинском се cetus зове. Њена је близина за морнаре кобна. Крљушти што јој се налазе на врх леђа посве су налик песку; кад леђа изнад таласа дигне, они што у близини плове помисле острво да је, али их нада њихова вара. Због величине звери, морнари терани буром потраже на њој уточиште. Поверују да су нашли сгурно место; баце сидро, спусте мост, упале ватру и стану припремати храну; да чвршће привежу лађу своју, побију велике колце у песак, који, њиховим очима, по свему личи на земљу. Потом подложе огањ велики, јамчим вам то; но, кад звер осети жар огња што пламти на његовим леђима, она тад хитро зарони у највеће дубине морске, а повуче их собом те потону и лађа и људство сво.

У исту замку падају и несретници жалосни лишени вере, који се посве поуздаше у Ђавла, и који се предају и у делима живе која грех намеће, и чија душа несретна пати. Кад је она у томе најмање будна долази Нечастиви (е да може изгорети у огњу пакленоме!): кад осети да је грешник чврсто приону уза њ, обали га и повуче собом у највеће дубине пакла: који тамо иду изгубили су вечно спасење.

Кад је глад обузме, та риба широм чељуст отвори; мирис угодан врло, исходи тад из уста њених; утом све друге рибе нагрну на ту страну, и у великоме јату све заједно у чељуст јој похрле, мириса ради што им се пријатним чини; а кит их онда све заједно смота у свој бураг, попут долине простран.

Исто тако и Ђаво широм отвара чељуст према људима с мало вере, док год их себи не привуче. Јер они који једва имају мало вере, и чија је вера колебљива, лако се хватају на удицу оног који је вешт да намами. Испрва је мамац који им нуди сладак врло: но се патњом оконачава. Кад их једном намами тако да их држи чврсто везане за се, отвори чељуст и прождире их: но, тиме не стиже да утоли глад, тако је прождрљив. Велике га се рибе добро пазе, тако да им не може учинити ни најмањега зла. А знадете ли које су те рибе велике? Честити људи чија је вера чврста, који су вазда честити и гаје непоколебљиву веру у Бога, духовнога Оца. Оне који Бога чувају присутна у памети, Ђаво никад неће моћи да победи. Но, они несретници, неверници којима је сумњива вера у Бога, у којих је вера колебљива, за задовољством трче: али Ђаво, који их заводи, чељуст отвара те их све побере.

О АСПИДИ

Многи се људи могу тако упоредити и са змијом, којој је аспида име. Казаћу вам како се она влада. Змија та о којој вам приповедам (никад је, пак, виедо нисам, но истина је то осведочена), препадне ли се да ће бити жртвом врачбинâ каквога врача, кога се плаши, притисне чврсто једно уво на земљу, и, репом својим, сасма запуши друго, тако да врача никако не може чути. Таква је разборитост у те змије.

Богаташи света овога где јесмо, држање имају исто као и ова звер. До те су мере спутани и оптерећени похлепом и грехом да кад чују где се о Богу прича, од богатстава оглуве, да не чују и не виде ништа. Вазда иду рђавим путем. И само Јеванђеље вели да је теже богатога у славу Господњу увести него ли камилу кроз уши иглене, танке врло и мајушне, проденути. Нека је проклето то богатство, које мукама душу води, казни што вечно траје, у пећи огњеној и угљевљу вазда ужарену у смрдљивоме паклу. У богатстава је вр-

ло рђава природа: стичу се по цену великих мука: стечена кад су, силни се страх осећа да се сачувају: не напуштају се, не губе или не деле, до с неизмерним болом.

Ради тога један мудрац, некада давно, исправну одлуку донесе: читавога живота, сву ревност своју поклањаше стицању таквих богатстава, дотле да беше изгубио спомен на Господа, који је дужан спасти свет. Стаде једнога дана мозгати: никако се не могаше одлучити шта му је чинити: да ли да обиђе косце своје, ливаде или винограде? У великој невољи бејаше ради марве своје која крепавати поче, и бродова што морем крстаре. Силних је брига имао са млиновима својим што не имађаху воде у свако доба. Дође му гласник један те му рече да би могао велику корист имати у некоме послу; потом дође други гласник да му донесе сасма друге вести: толико је добра изгубио да му нису кадри рећи ни губитак колики је. Утонув у такву муку, погледа увис, право у небо, спрам Господа, који читав свет створи; и помисли да га богатство његово наведе те заборави оно што морађаше надасве волети; бејаше унео у њ срце своје до те мере да га се ни по коју цену не могаше решити или од њега одвојити, нити се на частан начин из свега извући. Тад се озбиљно замисли да се одједном одрекне свих богатстава својих и блага. Сва добра своја продаде те злато купи: у злато претвори све што имађаше, и стопи злато у један једини комад у облику камена млинскога. На крају, кад све продаде, да му више ништа не остаде из чега би динар извукао, прода и сву одећу своју до последње, изузев чакшира и кошуље, јер ништа друго не остави што би се продати могло. Потера злато своје пред собом. Кад га свег сакупи, тако распоређеног, стаде га помоћу ланца вући. Не устави се ни на трен док не стиже на врх високе хриди што се дизаше над морем. Утом се почне дизати талас; кад стаде плима, човек, помажући се ногама и рукама, сурва злато своје у најдубљу воду. Па рече: „Идите, богатства, нека вас хиљаду ђавола носи! Са мном више остати нећете, јер мислили сте да ме удавите, но ја ћу вас први потопити; нека је проклета дружба ваша! Ко је у вас срце уградио тај не може ићи добрим путем, ни небеском блаженству приспети!"

Господо, у име Бога свемоћнога, немојте личити на змију која уши затвара и затискује их помоћу репа свога и земље да чаробњака не чује! Кад зачујете реч спаситељеву, не пречите себи ни вида ни слуха!

Аспида се силно врачбина боји. Много је змија, које њеној врсти припадају: најподмуклија је dipsada, у које је лукавство огромно: чим она човека уједе, овај сместа умире, мучен жеђу; има још једна, prialis, која је од аспидине врсте, и која људе убија успављујући их, по оном што бестијаријум вели. Краљица Клеопатра, која се толико бојаше да прекорачи праг смрти, носаше уза се једну која је уједе, те умрије с утиском да је заспала. Још једна змија постоји, врло крволочна и опасна: сасвим је боје крви, а кад уједе човека или жену, сила је њеног отрова таква да им се све жиле у телу распрсну у великој муци, те крваре док је крви у њима; кад сва крв истекне, остаје им само да умру. Има једна змија још злоћуднија, у чијој је чељусти велика количина отрова: човек кога она уједе не може се спасти, јер му се тело очас распадне те се у прах и пепео створи; истом му се ваља с душом растати.

Превео са француског
Милојко Кнежевић

■

Из Бестијаријума Пјера де Бовеа

О АНТИЛИ

Постоји звер једна звана **антила.** Та је звер тако крволочна да јој се ниједан ловац приближити не сме. Два рога има налик тестерама, којима посећи може и оборити највећа стабла у шуми у којој пребива. Кад звери тој дође те ожедни, сиђе на обалу реке којој је Еуфрат име, те ту пије. Покрај те реке је место на грчком Негесіпе звано, где расте много ситнога грања, витког и опасног. Ту се звер играти стане роговима својим. Док се она игра, толико јој се гранчица у рогове заплете да се из њих не успе извући, те пусти тако силан крик да га ловац, који је кришом прати и вреба, зачује. Чим ловац чује крик, дотрчи хитро те је убије. Тако је исто узрок смрти својој и човек који прионе уз задовољства овога света, и који мудрост не љуби, чистоту и живот духовни.

Ти, хришћанине, човече Господњи, који настојиш мудар бити и честит, и животом духовним живети, клони се Ђавола, јер и у тебе су два рога: то су две способности поимања добра и зла, која предочују два Завета старе вере и нове, захваљујући којима можеш да одсечеш и од себе склониш усађене гранчице ситне, а то су пороци телесни: прељуба, блуд, похлепа, завист, охолост, човекоубиство, клевета, пијанство, похота и греси свих других врста, који одбијају од тебе анђеле и све врлине небеске. Зато се мораш помно чувати пијанства, да те задовољства похоте у замку своју не ухвате и да се склониш да те Ђаво не убије: он је тај ловац који те вазда вреба. Вино и жене одбијају човека од Бога.

О СВОЈСТВИМА СИРЕНЕ

Исаија вели: „Сирена, демон, јеж и полумагарац почивалиште ће наћи у дворима њиховијем". Honocentor, кога и sagittarius зову, такво је име добио јер је пола човек а пола магарац. Људи су њему налик створени, јер једно срце имају а речи дволичне, то јест са предње стране добро казују, са стражње зло.

Физиолог вели да је **сирена** створена да до пупка личи на жену, а да је у доњем делу тела свога налик птици. Сиренин је пој тако умилан да подмукло обузима оне што морем плове: намами их себи силном милошћу своје песме и толико им помути ум да заспу. Кад их види где спавају, баци се на њих те их убије. Није ли тако и са онима који се успављују у богатствима и задовољствима овога света, и које противници њихови, а то су Ђаволи, убијају. Сирене симболизују жене које мушкарце привлаче и убијају их ласкањем својим и речима претворним, док их у сиромаштво не отерају или у смрт. Крила сиренина јесу љубав у жене, коју она лако даје и натраг узима.

О СВОЈСТВИМА ЈЕДНОРОГА

Постоји звер коју на грчком зову monoceros, што се на латинском каже unicornis, **једнорог.** Физиолог вели да је природа једнорога таква да је растом мали и да личи на јаре. Један рог има насред главе, и тако је крволочан да га никакав човек не може уловити, ако не на овај начин који ћу вам сад казати: ловци одведу девојку младу, девицу, на место где Једнорог живи, и оставе је да седи, сама у шуми. Чим једнорог девојку спази, дође и заспи јој у крилу. Тако га ловци могу ухватити и одвести у краљевску палату.

Исто тако и Господ наш Исус Христ, једнорог небески, сиђе у крило Девици, и због тела које ради нас одену Јевреји га ухватише и одведоше пред Пилата, и би приказан Ироду а затим распет на светом Крсту, он који, пре тога, бејаше поред Оца свога, нашим очима невидљив; ето зато и он сâм у псалмима каза: „Рог мој узвисиће се као у једнорога." Казано је овде да једнорог само један рог има насред чела: у томе је симбол онога што рече Спаситељ: „Отац мој и ја смо једно; Бог је Христу глава." То да је звер дивља, значи да ни Власти, ни Господства ни Пакао не могу појмити моћ Божју. Ако је казано овде да је једнорог мали, ваља схватити да се Исус Христ понизи за нас Утеловљењем; о

томе је и он сâм рекао: „Учите се од мене који сам кротак и смјеран у срцу;“ и Давид каза да ће онај који буде вршио добра дела бити одведен у краљевску палату, а то значи у Рај.

О САЛАМАНДЕРУ

Постоји гмаз један који се на грчком salamander зове, а на латинском stellion. Звер та на гуштера подсећа и тело јој је обојено многим бојама. Физиолог вели да ако, којим случајем, у ватру распламсалу падне, та ће се ватра сместа угасити.

Та је звер симбол Праведних и Божјих људи. Као год што Ананија, Мисаило и Азарија бејаху бачени у пећ ужарену а да их се пламен не дотаче, но напротив изиђоше из ње здрави и читави, без иједне опеклине, како назује пророк Данило, а тако исто и апостол свети Павле, који каза да су сви свеци ватру вером угасили, и да су лавовима чељуст затворили, што ће рећи да су над окрутношћу насилника победу однели, тако ће исто онај који буде у Бога искрено веровао и у делима добрим устрајао, кроз ватру моћи да прође најјача кад је, а да га пламен ни дотаћи неће. О томе пророк Исаија каза: „Ти, човјече, Богу угодни, кроз огањ ћеш проћи, и неће те пламен опалити.“

О ЗМАЈУ, НЕПРИЈАТЕЉУ ГОЛУБОВА

Овде ће бити изнета још једна особеност голубова: има у Индији дрво које се на грчком peredixion зове, што значи „с десне стране“. Плодови су тога дрвета врло укусни и слатки. Голубовима је силно задовољство слетети у крошњу његову, јер се хране његовим плодовима и уживају у његову хладу. Ту близу вазда бива један врло крволочан **змај**, који голубове мрзи, а и голубови мрзе њега: и као год што се голубови змије плаше и далеко од ње беже, тако и њу силан страх од дрвета обузима, да му се не усуђује ни кроз сенку проћи, нити јој се приближити. Кад змај вреба да улови каквога голуба, издалека мотри на дрво; и свуда где се сенка његова пружа, десно или лево, непрестано сенку избегава и од ње бежи. Голубови добро знају да се змај плаши дрвета и сенке његове, и да им се не сме приближити; те тако остају под дрветом плашећи се змајеве заседе, јер док год су под дрветом он се ниједнога дочепати не може. Но деси ли се да се који голуб од дрвета удаљи, и да га змај изван сенке нађе, очас га улови те га прождере.

Ми, хришћани, знамо то дрво, звано „с десне стране“, јер ничег „злокобног“ у њему нема, што значи да је сво добром испуњено. Десна страна у дрвета јесте Син Господњи, а он сâм рече: „Дрво се по плоду познаје“. Сенка дрвета јесте Свети Дух, као што каза арханђел свети Гаврило Госпи нашој светој Марији: „Дух Свети сићи ће на тебе.“ Голубови, то су верници, онако како Господ у Јеванђељу вели: „Будите, дакле, мудри као змије и безазлени као голубови“: безазлени, да не почините никаква зла; мудри, да не будете ухваћени у клопку змајеву, то јест Ђаволову. Човече Господњи, пази на владање своје: устрај у заједничкој вери, остани у њој, почивај и живи у вери у Оца, Сина и Светога Духа, и у крепост Свете Цркве. О томе је Псалмист рекао: „Добро је дело и извор радости сјединити људе у једној јединој вољи“. Човече Господњи, чувај се колико год можеш да не будеш затечен изван тога боравишта, као што ни голуб не треба да излази из сенке, да га не би прогутао змај, то ће рећи Ђаво, који прогута Јуду чим овај напусти окриље Господње.

Превео са францускогa
Милојко Кнежевић

■

Ламија

Кетрин Бригс

Ламија је фантастично створење које никада није прешло из књижевности у традицију, мада је морало бити блиско великом броју деце која су похађала школе у XVII веку, с обзиром да се појављује у Топселовој **Историји четвороножних звери** (1607). Сви рани примерци ове књиге су у јадном стању, јер су их деца вукла по рукама. Ламија је изум класичне имагинације, мада је јасно да вуче корене из традиционалног фолклора. Топселов текст је илустрован Ламијом у дуборезу, која се, што је могуће више, разликује од уобичајене чаорбнице: она је створење прекривено крљуштима, са четири ноге — предње имају канџе а задње копита — и лицем жене, хермафродит са мушким полним органима и женским грудима.

Прво поглавље говори о духовима променљивог облика, од којих се, као од скитницâ, ослобађало псовнама.

Реч **ламија** има више значења; понекад означава звер **либију,** понекад рибу, а понекад утвару или дух женâ-чаробницâ. Отуда су неки из незнања тврдили да таква звер уопште не постоји или да се ради о чудовишту сачињеном од животиње и рибе, али ћу њихова мишљења оповргнути са неколико речи. Аристофан тврди да је видео огромну дивљу звер, сачињену из различитих делова — час је подсећала на бика, час на магарца, а час, опет, на лепу жену — коју назива емпуза.

Када је Аполоније са својом дружином путовао по месечини, видео је утвару (код Римљана — ламија, код Грка — емпуза) која узима различита обличја, час је видљива, час невидљива. Чим ју је угледао, Аполоније је знао о чему се ради и обасуо је погрдним речима, подстичући и остале да чине исто, јер је то најбољи лек против најезде ламија. Када су је и његови другови наружили на сличан начин, визија је из места нестала.

У следећем поглављу говори се о ламији у својству Баука: „Ангелус Полицијанус, у предговору првој књизи Аристотелових **Аналитика,** прича како му је баба, док је био дете, говорила да постоји некаква ламија у дивљини, која попут Баука једе дечаке који плачу, и да постоји мали извор у близини Фесуланума, веома бистар, у вечном хладу, који никада није видео сунца, где ове чаробнице бораве а на који дечаци одлазе по воду."

Топсел наставља и прича подужу причу о Аполонију и Менипу, коју је, касније, много сажетије испричао Бертон у **Анатомији меланхолије.** Вреди је навести у том облику, јер је на њој Китс засновао своју песму **Ламија.** Цитирао ју је Бакстон Форман у свом издању Китса: „У четвртој књизи Филостратовој **De vita Apollonii** постоји пример, достојан спомена, који не могу да заобиђем, Менипа Лиција, двадесет петогодишњег младића, који је путовао у Коринт и срео утвару у облику лепе жене која га је узела за руку и одвела својој кући у предграђу Коринта. Рекла му је да је Феничанка пореклом и уколико остане са њом моћи ће да слуша њену песму и свирку и да пије вино какво никада нико није пио, и нико му неће ништа моћи; а она, лепа и заносна да ти је милина гледати, живеће и умрети са њим. Младић, филозоф, озбиљан и кадар да обузда све своје страсти осим љубавних, остаје с њом, на своје велико задовољство, а њиховом венчању, које је уследило, између осталих гостију, присуствује Аполоније; помоћу неколико исправних претпоставки он открива да је невеста змија, ламија, и да је целокупно њено покућство, као Танталово злато о коме говори Хомер, утвара а не твар. Видевши да је откривена, заплакала је и замолила Аполонија да ћути, али њега то није гануло, па су она, њена кућа и покућство ишчезли у једном трену. Многи су забележили овај догађај јер се догодио усред Грчке."

Топсел тумачи ламије као алегорију блуднице: „Ламије су ништа друго до поетске алегорије заносних Блудница које, пошто имају блуд са мушкарцима, прождиру их и уништавају, као што читамо о кћерима Диомедовим, и због тога их називају и **лупе,** вучице, као и **лепорес,** зечице."

Превела са енглеског
Емилија Вишњић Кукић

Од једнорога до нарвала

Роже Кајоа

Сви данас знају да је једнорог митска животиња, ждребица или срна беле боје, са само једним рогом смештеним насред чела. Посвећене су му бројне легенде. Премда никад није постојао, зоолошки приручници нису пропуштали да дају његове опширне описе. Рог од белокости који се тобоже уздизао на његовом челу био је довољан да се поверује како он поседује натприродна својства која чине грађу многобројних прича за које је наука доста касно, и мало-помало, показала да су чисто фиктивног карактера. Све те чудесне способности произилазиле су из јединственог рога, драгоценог, изузетног, на граници билатералне симетрије, јединог који, уз неколико изузетака, постоји споља на телу кичмењака.

Овде се указује истинска загонетка: једнорог не постоји, али његов рог, који је од њега начинио то што јесте и који му је дао име, постоји, и то се никако не може порећи. Колико је једнорог утваран, толико је неоспоран његов рог, о коме се већ у XVII веку знало да није ништа друго до горњи леви очњак једне арктичке животиње из породице китова: нарвала. У то исто време, Дон Жермен Миле даје тачне димензије тобожњег једнороговог рога који је Харун ал Рашид поклонио Карлу Великом око 807. године, а који се сада налази у музеју у Клинију: шест и по стопа и један палац. Онај у ризници Светога Царства у Бечу био је још дужи: два метра четрдесет девет, према данашњим мерама. Негде око 1600. године, једна трговкиња са Новог Моста продавала је воду захваћену из базена у коме се купао комадић једнороговог рога. Ови су вредели и до десет пута више од своје тежине у чистом злату.

Рог једнорога је, дакле, један од најскупоценијих предмета на свету. По тој се основи јавља чак и у Литреовом речнику који о њему даје следећа два примера: први, Коминов, који, причајући о пљачкању добара Пјера де Медичија, процењује један читав рог на 6 или 7000 дуката; други, узет из **Повести** Агрипе д'Обињеа, указује да је најскупоценији плен у пљачки неких градова био рог једнорога процењен на 80.000 шкуда. Та сведочанства нису једина. Бајројтски маркгрофови поседовали су велику количину рогова једнорога. 1559. године, Млечани су за највећи узалуд нудили баснословну свету од 30.000 цекина. У збирци изборног кнеза Саксоније у Дрездену, био је један који је висио о златном ланцу. Процењиван је на 100.000 шкуда.

Антички аутори описују једнорога као коња или јелена или дивљег магарца или свињу, каткада (према Плинију) са слоновским ногама и репом дивљег вепра. Ктезија описује његов рог као да је при врху црвен, у средини црн, а при дну блиставо бео.

Да звер није имала само један рог, по чему би се, у таквим условима, дала препознати? У ствари, нико је никад није видео, нити зна како она изгледа. Исто је тако и у Кини, где је једнорог једна од четири животиње које носе добро знамење, попут феникса, змаја и корњаче. Један писац из XI века, Хан-Ју констатује: **„Једнорога нема међу домаћим животињама... Његов изглед не допушта да се игде сврста. Он није као коњи или во, пас или свиња, вук или јелен: шта су они добро се зна. И једино се за једнорога не може тачно знати шта је.“** Следи привидно доказивање, помало подругљиво, нека врста зачараног круга који провлачи да веровање у добросретно својство једнорога, ако не и у самог једнорога, проистиче из чисте и просте лаковерности: **„Дакле, ако се не може препознати, било би сасвим природно да је сматран знаком зле коби. Али чињеница је да, кад се појави једнорог, увек буде неки савршени мудрац који се ту нађе. То значи да се једнорог указује мудрацима. Елем, један савршени мудрац сигуран је да препознаје једнорога, и поуздано зна да једнорог може бити само добар предзнак.“** Да има један једини рог насред чела, не би био потребан савршени мудрац да га препозна.

Па тако, у антици као и у Кини, једнорог није само митска, него и нестална, неописива животиња, једном речју, животиња фантом. Аутори су обично прецизнији у погледу његове нарави и својстава. Јед-

норог је крајње диваљ, брз и снажан. Никаква га хајка не може заморити, никаква га звер не може оборити. Рог му је гибак: ако је животиња опкољена коњаницима на каквој стеновитој заравни, прескочи преко обруча који они образују и баци се у подножје литице. Рог јој се савије и одбаци је попут опруге. Не може се ухватити сем помоћу мреже или замке. Заробљена, одбија да се храни, и пушта да од туге умре. Воли голубове: ако их зачује да гучу на каквом дрвету кришом се увуче под ниске гране и уплиће у њих свој рог све док се птица на њега не спусти. Ове последње податке вадим из **Мита о госпи и једнорогу** Бертрана д'Асторга, који, у 1963. години, здушно верује, или се претвара да и даље верује у постојање једнорога.

Исти аутор инсистира на тајанственој моћи животиње, оној која њен рог чини непроцењивом. Једнорог је обдарен способношћу да открива све што је искварено, нечисто, окаљано, злокобно. Уништава свани отров, растерује све змије. Затровано вино замути се у пехару или врчу од једнороговог рога. Дршка ножи начињена од истог материјала ороси се ако сечиво дође у додир са месом у које је убризгана леопардова жуч или било који други смртоносни екстракт. Углавном је довољно „дотаћи" сумњиву храну комадићем чудотворног рога опточеног на крају дршком од сребра.

Амброаз Паре, хирург Анрија II, наводи у својој **Расправи о једнорогу** огледе што их је вршио са месом, у које је он лично убризгавао најосведоченије отрове. Рог једнорога не показа ни најмању реакцију. Бертран д'Асторг покушава да протури да се можда радило о кривотвореним роговима, бројним у оно доба.

У сваком случају, ако се рог једнорога постепено и престаје сматрати универзалним противотровом, углед животиње која га носи и даље се жилаво одржава, и њено постојање се због тога не оспорава. У једном раду о четвороношцима који дугујемо доктору Џону Џонстону, и чији је енглески превод објављен 1678. у Лондону, налази се ништа мање него осам гравира које приказују различите врсте једнорога. То су у бити прикази дивљих магараца или антилопа, а цртач се задовољио тиме да им насред чела дода по један једини рог. У ствари, рогове афричке антилопе (oryx algazella) која живи од јужних делова Рио-де-Оро до граница Етиопије, трговци су често продавали као рогове једнорога. Осим тога, та је антилопа готово бела, а путници су забележили да галопира уздигнуте главе попут коња. Штавише, рогови су јој скоро сасвим прави али се, истина, на њима запажају дубоке попречне бразде.

Био бих склон претпоставци да је она у ствари пружила традиционалну слику једнорога, да нисам убеђен у то да спољашњост, која је коначно победила бројне нејасне и супарничке силуете, није имала никакве потребе за неком егзотичном подлогом, и да у потпуности исходи из потреба и логике имагинарног. По ко зна који пут је, и у овом случају, бајка лако превагнула над блиском или далеком стварношћу.

После **Расправе** Амброаза Пареа, улога једнорога у превентивној медицини не губи се одједанпут. Почетком XVIII века, Гренландско Друштво шаље у Москву, да их прода цару већи број нарвалових зуба, за које се почиње веровати да су једини истински рогови једнорога. Али владарев лекар спречава размену изјавивши да му се овим подмећу рибљи (sic) зуби а никако магични рогови. Гласник је, у повратку, рђаво примљен у Копенхагену: морао је лекару дати 300 дуката па би његови зуби били прихваћени као аутентични рогови једнорога.

А. Е. Брем, који пише у години 1868, тврди да су у његово време једино Холанђани још обмањивали Јапанце и Кинезе таквим преварама са робом. У Европи, прецизира он, рогови једнорога више се не препоручују: за њих се нипошто не даје више од 30 до 75 франака[1] по комаду. Непотребно је говорити да је курс увелико скочио. Зато што је, независно од лепоте предмета и квалитета његове белокости, нарвал не само заштићена животиња, него и животиња на путу изумирања. Најозбиљнији прорачуни вршени 1974, не на нарва-

[1] Разуме се, златних франака из 1868.

² Саопштење прихваћено у марту 1974, од стране пододбора за китове средње величине, Међународне Комисије за лов на китове, Монтреал, Квебек, 1—11. април 1974.

лу, него полазећи од њему најсродније врсте, белуге, процењују годишњи прираст на девет стотина деведесет и четири, а губитке због улова, природне смрти или укљештења под леденим сантама на хиљаду и сто педесет четири (А. В. Менсфилд, Т. Џ. Смит и Б. Бок)[2], чему ваља додати да само одрасли мужјаци имају јединствени огроман зуб, који се још каткада и случајно сломи.

Нарвал доста касно улази у природопис. Његов необични зуб још дуго је доносио добру зараду вештим торбарима, код наивних муштерија које су, упорно верујући да је посреди рог једнорога, од њега и даље очекивале чуда. У прелазном периоду та арктичка животиња из породице китова (cetacea) назива се „морским једнорогом", јер је, сасвим природно, име митске животиње у чије је постојање, међутим, вера током векова бивала све јача, придодато једном морском сисару, већ сумњивом, ако не и противуречном по самој његовој природи, и чију збуњујућу спољашњост описују једино ретке, помало невероватне приче.

Прва међу њима је без сумње она Исака де Ла Перера, **Запис са Гренланда (Relation du Groenland),** објављена у Паризу 1647, издање поновљено 1731. у Амстердаму, преправљено и допуњено. У међувремену, појавили су се радови Олауса Вормса (1655), Бартолинуса (1668), Рајзела (1702), Џона Монка (1704), Тачонијуса (1706), Ларена (1707). Очито, откако је откривена, необична cetacea није престајала да привлачи пажњу путника и научника. Асиметрија кљуна је, чак и код Кивијеа, у његовом **Природопису китова (Histoire naturelle des cétacés)** (1836) зацело запажена, али изгледа не представља никакав проблем. Тулпијус, холандски лекар који је 1648. видео једног насуканог нарвала у близини острва Маја, пружио је прву слику те животиње, која се, затим, мање или више невешто пресликава. Рог је био дуг 9 стопа (око 3 метра), а тело 20 стопа. Тек много касније ерудити су се запитали да ли је посреди рог или зуб. Без икакве сумње: у питању је зуб, тачније леви горњи очњак, дужине 2 до 3 метра. Рошфор, на пример, без тешкоћа објашњава његову јединственост: **„Не треба се чудити што те рибе** (sic) **имају само тај један други зуб, пошто се материја, која би могла да произведе и други, потпуно исцрпла обликујући онај први, који је тако чудесне дужине и дебљине да га сигурно има довољно да их се начини стотинак."**

Кивије то потврђује. У ствари, женке нарвала обично имају оба очњака једнако развијена, премда јако скраћена, док код мужјака десни очњак остаје затворен у својој шупљини. Асиметрија тријумфује на један хиперболичан и, то ваља признати, исто толико загонетан колико и величанствен начин. Величанствен: дуга и танана спирала од белокости, са завојима улево представља чудо које није престајало да засењује љубитеље природних чудеса. Загонетан: јер чему једна тако очита асиметрија, уз то постојано у корист леве стране? И зашто је спирала ништа мање постојано усмерена улево, до те мере да код оних ретких мужјака који имају оба очњака мањих димензија, и један и други, далеко од тога да буду увијени као у огледалу, то јест симетрично, откривају исто левозавојно својство?

Нико се у то време — па чак ни данас — изгледа не бави таквим питањима. Међутим, назив нарвал почиње да истискује израз морски једнорог. Реч изведена из исландског јавља се у француском језику средином седамнаестог века, без сумње код Ла Перера. Долази од староскандинавског na-r што значи: **леш,** и од whal: кит. Замишљало се, наиме, да се та животиња храни стрвинама, тако да је један од најстаријих исландских закона изричито забрањивао да се њено месо користи за јело. Заправо, вероватније је да своје име нарвал дугује овојој боји; горњи део његовог тела је, у ствари, прљавобео; доњи светлосив, запрљан плочицама нешто загаситије плаве боје, још више подсећа на мраморни изглед људских тела која су дуго боравила у води.

Горњи леви очњак излази водоравно из чељусти ове животиње, која (чељуст) није већа од шаке. Храни се претежно планктоном и рачићима. Узалуд се покушавало

сазнати за шта би јој могао служити тај претерано велики кљун. Према најприхватљивијој претпоставци, користила би га да пробија лед како би својој породици и себи самој омогућила приступ свежем ваздуху који је тој врсти потребан за дисање. Чини се да та претпоставка коју број окрњених кљова изгледа само потврђује, нипошто није једнодушно прихваћена. У сваком случају, ова животиња упркос својој јединствености изгледа није родила никакав мит.

Овај се везује искључиво за једног непостојећег четвороношца, животињу из легенди и грбова, са таписерија, колајни и слика, украс једног света префињене цивилизације, култа невиности, бајних дева са високим шиљастим капицама и хаљинама од броката. Самотну ждребицу која живи у шумама, хитронога и дивља, нежна, а може се намамити само уз помоћ девојке беспрекорне невиности, коју она, међутим немилосрдно пробада својим рогом од белокости ако је само једном изневерила чистоту: то би била предметна картица легенде.

Треба ли то рећи? Она од поларног кита има још само спирални зуб, који као да му је и позајмила. Нема сумње да су уметници и песници запажали величанствено копље у ризницама оновековних принчева, и не знајући, као уосталом ни било ко други у то доба, одакле оно стварно потиче.

Сву расположиву уобразиљу пригграбила је измишљена ждребица. Морско чудовиште, премда добро опскрбљено аномалијама, није од свега побрало баш ништа. Како објаснити тај различити третман?

Легенда о једнорогу је чисто чудо: час обична грешка коју може да обори један опит (откривање отрова уз помоћ магичних својстава рога), час романескна парабола што у алегоријском облику изражава једну истину моралног реда која важи унутар неке дате културе (овде, нарочита вредност која се придаје женској невиности). И у једном и у другом случају, јединствени (у оба значења епитета) рог указује се као инструмент који омогућава откривање једног страшног и прикривеног оскрнућа. Он чак, у случају потребе, извршава и казну.

Он заузима осни положај на челу магичне животиње. Тиме се покорава вертикалној симетрији према којој се у природи равнају рог носорога, креста у птице, нос и полни орган у кичмењака, а ако пређемо у свет мора, зупчаста тестера рибе пилана или сабљаркин витки мач. Ови различити органи изражавају једну симетрију која је остала усамљена код виших животињских врста. Он означава, или продужава линију која дели тело на две истоветне вертикалне половине, такве да споља изгледа да је једна одраз друге. Насупрот томе, мистерија се, тамо где је стварна, где није измишљена, заснива на неправди коју леви очњак нарвалов наноси темељној морфолошкој симетрији већег дела животињског царства: разбијању вертикалног плана и сходно томе бочне симетрије. Нема више ниједног до те мере израженог раскида у читавој природи. Превелики кљун уноси у природни ред једну готово недопустиву неравнотежу и има право на тврдњу да по тој аномијској саблазни заправо исходи из категорије фантастичног у правом смислу речи. Једнорог је, пак, насупрот томе, само чудесан, то јест чаробан, и као такав без оклевања постаје заточеником **Збирке чудноватих прича.** Враћајући рог у осу, машта упија кобну грешку и чини да она ишчезне, или је, бар, опсенарски скрива.

Горњи леви очњак нарвала, чији су завоји, као врхунац свега, окренути такође улево, ако и нарушава углавном непромењиву законитост, истовремено открива и проглашава једно од ретких у исти мах врховних и скривених (за човека необјашњивих) правила која владају светом: надмоћ леве стране, која се протеже од ситних честица материје до режњева људског мозга, преко структуре кристала и смера увијања биљака пењачица и шкољки. Мало је појава које јој измичу. Она на сваком одсудном раскршћу крши једну симетрију која без сумње осигурава неопходну, али статичну равнотежу, и која због тога представља кочницу у еволуцији инертне или живе материје, еволуцији жи-

вих бића ма каква да су, па и саме маште, ка једној растућој сложености и једној плоднијој слободи.

Нарвалов кљун открива на спектакуларан начин постојање једне истинске мистерије: мистерије постојања и плодотворности космичке асиметрије. Он пружа и један њен пример, у исти мах маргиналан и претеран, који чини смешним љупке и нехајне легенде. Није чудо да је људска фантазија, без значаја, везана за епоху и обичаје, занемарила нарвалов зуб, или да га је. дочепавши га се, преобразивши га у рог једнорога, то јест вративши га општој симетрији, управо лишила, ради складности и декоративности, оне дубоке необичности која га је везивала за загонетку темељних покретача света.

Покушао сам да скицирам једну општу теорију асиметрије, супротстављао сам у више наврата чудесно и фантастично. Нисам ни помишљао да би супротност између једнорога и нарвала, и прелаз са измишљене звери на стварну cetaceu пружили и једном и другом проблему тако речиту илустрацију.

Превео са француског
Милојко Кнежевић

О свим врстама змија

Брунето Латини

Има много врста **змија;** и колико је врста различитих, толико је и различитих природа. Али уопште узев, све су змије по природи хладне, и не уједају док се не угреју; па се зато њихова отрова ваља више плашити дању него ноћу, јер се током ноћи полагано хладе све до утробе своје, због свежине росе. И током читаве зиме остају заплетене у своје сплетове, и не излазе до у пролеће. Сви су отрови хладни: и зато човека, кад га угризе змија, страх савлада чак и пре уједа, јер душа, која је врела и чија је природа ватрена, од студени отрова бежи. А овај се venenum зове јер у вене продире; и нема никакве моћи да учини зла ако се крви људске не дотакне, но онда, кад се отров згреје и унутрашњост тела спржи, очас убије човека.

Следећа су својства змија: кад змија остари и очи јој се тмином испуне, дуго гладује, и пази да не једе док се не истањи да јој кожа постане велика и широка на хрбату. Тад се на силу увуче у тесан прорез између две стене и свуче стару кошуљицу од крљушти, те се подмлади, и поново стекне живост своју и добар вид; но обично коморач једе да добро види. Кад змија хтедне пити, отров негде сакривен остави. Плаши се нага човека: а ако поједе испљувак човечји наште срца, умире. Седиште је њенога живота у глави, тако да ако успе сачувати живу главу и само два прста тела, остаје да живи, те то није довољно да се она усмрти; и зато читаво тело опасности излаже да главу заштити.

Све змије имају слаб вид, и могу да виде само помало са стране: очи се њихове, наиме, не налазе спреда на челу, него су смештене са стране, сасвим близу ушима, па им је зато слух од вида бржи. Змија је кадра језиком палацати брже од било кога другог живог створа, и зато многи људи умишљају да змије имају три језика, али немају но један једини. Тело је у змије толико влажно да чак и на путу којим она прође влажан траг остаје. А пошто змија слабине користи уместо ногу, а крљушти своје као канџе, дешава се да ако се у одређено место на врату удари, онде где

трбух почиње, снагу своју изгуби, те се више не може кретати онако брзо како је то чинила.

О АСПИДИ

Аспида је једна врста змије отровнице која човека зубима убија. Њих, пак, постоји више врста, а свака има начин само њој својствен да зло нанесе: наиме, змија коју аспидом зову умори жеђу човека кога угризе; друга, која се зове hypnalis, баци га у тако дубок сан да овај од њега умре; још једна, haemorrhoïs звана, сву му крв испусти док од тога не умре; она којој је praester име вазда отворене чељусти иде, а кад кога зубима својим стегне, жртва се њена толико надме да умре, и очас тако грозно иструне да то наликује исходу каквог ђаволског чина. И знајте да аспида драги камен носи скупоцен врло и сјајан који се карборубин зове; и кад чаробњак који јој хтедне камен отети говори своје чаробне речи, чим страшна звер то спази, прилепи једно уво на земљу а друго репом запуши, тако да глува постане и речи чаробне не чује.

О ДВОГЛАВОЈ ЗМИЈИ

Amphisbaena је једна врста змије која две главе има, једну на уобичајеном месту а другу на репу, и уједати може са обе стране; креће се врло брзо, а очи јој се као свеће сјаје. И знајте да је то једина змија на свету која хладноћу подноси, и увек пред другима иде као предводник и глава.

О БАЗИЛИСКУ

Базилиск је краљ змија. Толико је препун отрова да му овај из тела напоље избија и по кожи сја: чак су му и вид и мирис који испушта пуни отрова који се једнако на даљину шири као и сасвим близу: и ваздух њиме загађује те дрвеће уништава; а такав је базилиск да мирисом својим птице у лету убија, а погледом убија људе кад их угледа. Стари, међутим, тврде да никаква зла не наноси ономе који базилиска види пре но што овај види њега. Величином је пола стопе, по телу беле пеге има, и кресту као у петла. Кад се креће, предња му је половина тела саовим усправљена, а друга половина лежи као у осталих змија. И ма како да је страшан базилиск, убијају га ласице, животиње мало веће од миша, и беле по стомаку. А знајте да се Александар са њима сусрете; наложи тад да се начине велики стаклени балони, где уђоше људи који базилиске могаху видети а да ови не виде њих, те их убијаху стрелама својим; и таквим их се лукавством ослободи и војску своју избави.

О АЖДАЈАМА

Аждаја је највећа од свих змија, па чак и једна од највећих звери на свету; живи у Индији и Етиопији, где вечно влада лето. Кад изађе из своје пећине, тако брзо пољем јури, и с толико силине да ваздух, куд она прође, бљесак шири попут огња ужарена. Аждаја има велику главу и мала уста, где је отвор један који јој служи да дише и да језик плази. Снага њена није у устима него у репу, који више зла наноси ударцима које задаје него ранама које изазива: тај реп има тако велику снагу да нема ниједног створа, ма како велик и јак био, који би утећи могао да живот не изгуби из стиска репа аждајина. Чак ни слон смрти избећи не може, тим пре што се узајамно на смрт мрзе, како ће то Учитељ овде казати кад о слону буде расправљао.

О СКИТАЛИ

Scytalis је змија једна што се врло споро креће. Али јој је кожа тако згодно покривена пегама разних боја, светлих и блиставих, да је људи са задовољством посматрају док им се приближава, а страх који од ње осећају обузме их изненада и не дâ им да побегну. И знајте да је по природи тако врела, да чак и зими кожу свлачи због врућине коју осећа.

О ГУЈИ ЉУТИЦИ

Гуја љутица (vipera) јесте једна врста змије тако крволочне нарави да кад се мужјак са женком спаја, главу јој своју у грло метне; и кад женка сласт пути осети, стегне га зубима те му главу одруби и прождре, па од тога зачне. А кад јој млади оживе и хтедну изаћи из тела матере своје, растргну га и силом искидају да напоље изађу, те тако отац њихов и мати због њих мру. О тој змији свети Амброзије вели да је најкрволочнији створ који на свету може бити, највећма милости лишен и у коме је највише зла. И знајте да змија та, кад је обузме жеља путена, силази до вода где мурина пребива, те је зове гласом налик на звук фруле, и мурина за тили час к њој дотрчи; а то је лукавство којим се и рибари често служе да је ухвате, онако како напред приповедих у поглављу о рибама.

Превео са францусног
Милојко Кнежевић

■

Змај или крилаша змија

Вјачеслав В. Иванов

Змај, крилата змија, јесте симбол заступљен у готово свим митологијама, повезан, с једне стране, са плодношћу, земљом, женском репродуктивном моћи, водом, кишом, а са друге домаћим огњиштем, ватром (посебно небеском), а такође и са мушким оплодним принципом. Описи који се односе на крај горњег палеолита, и одраз култа змијâ у религијама народа Африке, Азије, Америке, Аустралије дозвољава да се стекне слика о раним етапама развоја представа З. Митски З. је, првобитно, по свом спољашњем изгледу, био веома сличан обичним змијама, разликујући се од њих једино знатно већим димензијама. Касније, представа З. добија неке карактеристичне црте животиња које му се супротстављају у најстаријим сижеима мита. Тако је у уметности горњег палеолита познато супротстављање змијâ и птицâ што се наставило и у раноевропској уметности (птице и змије као животиње доњег и горњег света) и одразило у каснијим сижеима мита (непријатељство птице Гаруде са З. — нагима у хиндуистичкој митологији и др.) смењују се са представом летеће, крилате или „пернате" (као у старом Мексику) З. — немани са обележјима змије и птице; за неке горњепалеолитске приказе карактеристично упоређивање симбола З. и коња, касније води до стварања митског лика З. — немани са главом коња и телом змије. Представа о бићима са телом змије и људском главом развијена је у хиндуистичкој (наги), еламској и неким другим митологијама. За јапанску и низ индијских традиција карактеристична је представа рогатог З.

У архаичким **космогонијским митовима** Евроазије и Америке З. обавља раздвајање и спајање неба и земље. Према митовима Индијанаца источне Боливије, небо је некада пало на земљу, али З. их је, обмотавши се око њих, поново раздвојио и држи их тако раздвојене. Аналогни мотив у митологији Астека повезан је са Кецалкоатлом и Тескатлипокојем, који су се претворили у две З. зато да би преполовили прождрљиво земаљско чудовиште (старомексички аналог месопотамијске Тиамат), које је пливало по водама прво-

насталог океана. Од једног дела чудовишта направили су земљу, а од другог — небо. Кецалкоатл је пловио по води на сплаву направљеном од змија. У старом Египту око дијадеме коју је фараон носио око чела обавијала се златна змија Урeј као знак његове власти на небу и на земљи.

Најранија космична представа небесног З. је симбол З.-дýге који је у Аустралији повезан са плодношћу, прародитељком-земљом и кишом (и често супротстављен ватри и сунцу). Симбол З.-дýге-господара кише, који пије небеску воду (и тиме понекад проузрокује безброј невоља) веома је раширен како у митологијама народа југоисточне, источне и јужне Азије (З.-дýга, зауставивши, по митологији, Мунда, огњену кишу, коју је послао творац на земљу да би уништио људе, и сл.), тако и у хиндуистичкој митологији (З. кога је напустила мајка, попео се на небо и тамо се претворио у дýгу; по митовима Индијанаца басена Амазона, З. Бојусу, дању се појављује у виду дýге, а ноћу у виду црне рупе усред Млечног пута; у митовима Индијанаца Бразила то су два З.-близанца и др.) У митовима народа Африке З.-дýга најчешће се јавља у улози гутача воде, који се понекад бори са сином Сунца. Том општеафричком митолошком мотиву може се придодати и египатски мит о Апопу, који је сваке ноћи испијао сву воду подземног Нила, због чега га је бог сунца Ра убијао. Иста сижејна схема, која супроставља З. као оваплоћење стихије воде и ватре, лежи у основи старозаветне симболике З., а такође се одражава и у причи „Махабхарате" о борби бога ватре Агнија са З. Такшаком (Агни седам пута пали шуму Кхандава, где борави Такшака и други З.-наги).

Заједнички мотив З.-чувара извора и резервоара воде, јавља се у Африци (између осталог, и у старом Египту), јужној Азији (нарочито Индији), средњој Азији, као и у јужном Туркестану; Аустралији, Океанији, Централној и Јужној Америци и низу других региона. По веровањима неких афричких племена (област језера Викторија), од светих З., који живе у рекама зависи ниво воде у њима (упор. одговарајућу представу у кашмирској средњовековној хроници Рађатарангини и др.).

Код многих народа света представе о вези З. са кишом одражавају се у обредима путовања З. или жртвовања змија у периоду кишâ (или очекивања кишâ за време суше). Тим обредима одговарају митови о победи змијоборца (у индоевропској митологији често бога-громовника) над З. или немани, после чега почиње непогода, киша или потоп (нпр. у староперуанском миту о З. који је избљуваном водом потопио свет због чега су га убила тројица синова првог човека).

Култно значење З. као симбола плодности једно је од најкарактеристичнијих црта ране митолошке симболике најстаријих земљорадничких култура југоисточне Европе VI—IV мил. пре н.е. Култно посуђе и бојење керамике са приказима змија (често две) карактеристични су за културу Мале Азије (Хаџилар) и Сирије (Тел-Рамад) VI—V мил. пре н.е.

Као могући наставци старобалканског култа змија (у вези са богињом плодности) јављају се ране кипарске и критске представе жена („свештенице") са змијама (најчешће две) у рукама, повезиваним са другим траговима веома раширеног култа змија као атрибута хтонских божанстава плодности (а такође и богиња смрти) у егејском свету. У виду кобре или жене са главом кобре представљала се богиња плодности и жетве пшенице, Рененутет. Змија је била један од атрибута грчке богиње мудрости, Атене (упор. такође представу о З. као симболу мудрости код других народа), чије многе особине произлазе од крито-микенске богиње са змијама.

На основу саопштења античких аутора и археолошких података скитско-иранској традицији позната је представа богиње са ногама у облику змијâ и две змије које јој израстају из рамена. Донекле су типолошки слични астечки називи богиња Коатликуе (на језику нахуатл „одевена у змијску кошуљицу", хтонско божанство плодности), које је ишло по митском „Брду змија", и Чикомекоатл (на језику нахуатл „девет змија").

Староиндијску змију света **(Шеша)** представљали су као змију која на себи држи змију. Слична космичка функција З. света позната је у скандинавској (З. Мидрага — Јормунганд) који живи у океану и опасује целу земљу) египатској (З. Мехента — Онај који окружује земљу) митологији.

У многим језицима хтонска природа З. одржава се и у његовом називу, насталом (као и у слов. језицима) од назива земље (етиоп. arwe medr „звер земље", егип. Сата „син земље" или „живот земље" као описке ознаке З. и сл.). За хтонску природу З. везана је и представа о богатствима или благу, које он чува у земљи или испод ње и може га донети у кућу (у Африци, Индији, код Словена и др.) Хтонске црте земље-исцелитељке јасно се могу пратити у лику грчког бога лечења Асклепија, који се представљао у виду змије (змија је такође била и атрибут Асклепија). Истовремено хтонско божанство — З. повезује се са подземним боравиштем мртвих (богиња змија Меритсегер „она која воли ћутање" у тебанској некрополи у Египту).

Док је у архаичним митологијама улога З., који спаја небо и земљу, најчешће двојака (он је, истовремено добротворан и опасан), дотле се у развијеним митолошким системима (где З. често има црте немани, чиме се по изгледу разликује од обичне змије) неретко испољава пре свега његова негативна улога као оваплоћења нижег (воденог, подземног или загробног) света; веза З. са женским принципом тада се најчешће тумачи у духу мотива приношења жене (девојке) као данак З. У развијеним вертикалним трочланим моделима света (типа сумерског, индоевропсокг и историјски везаног за њега старогерманског, индоиранског, словенског), космички З. је прилагођен доњем свету као супротност горњег и доњег света: сумерски З. поред корена дрвета света, староиндијски „змај дубина", идентичан по пореклу и називу са грчким Питоном и словенским бадњаком. Стара слика З. поред дрвета (најчешће поред његовог корена, као у митологији „Ргведе" и „Еда", у словенском фолклору и сл.) добија негативно значење (понекад у вези са фалусном симболиком З.).

З. — повезан се доњим (воденим) светом и са шумом која је непријатељ човека, често асоцира на друга, непријатељска бића. Тако се близанци, који су се у разним етапама развоја **близаначних митова**, појављивали као бића опасна по човека, могу идентификовати са З.: на језику Нгбанди (Централна Африка) нго — змија, близанац код Дана (западна Африка), близанце су повезивали са црном змијом; код Бамилека (Камерун) приликом рођења близанаца на жртву су приносили жабе и змије.

У германској митологији З. средњег света („**црв**") као оваплоћење космичког зла игра главну улогу у предстојећој пропасти света. На сличан начин у египатској есхатологији прабожанство Атум крајем света треба да се врати у виду зле змије Уреј у хаос, из кога је некад настала. У тим есхатолошким мотивима може се видети преосмишљавање сличног космогонијског симбола З. у виду схватања З. као оваплоћења негативног принципа (упор. улогу змије у старозаветној причи о „првом греху").

На касније етапе еволуције симбола З. односи се негативно преосмишљавање лика З. у грчким митолошким представама о дернејској хидри с девет змијских глава као и змијама на глави грчке Медузе Горгоне (и одговарајућег етрурског божанства) и др., а такође утврђивање везе З. (као и немани) са царем као симболом „господарења водом"; упор. стару кинеску легенду о спајању камбоџанског цара сваке ноћи са нагом (змијом) — прамајком, од чега зависи благостање земље, аналогне старокинеске представе, назив првог бога — цара Аксума — Arwe („змај") итд.

Коришћење симбола З. као друштвеног класификационог (пореклом тотемског) знака, који одликује светог цара, карактеристично за стари Египат (знак свете змије Уреја као симбола фараона), земаља индијског ареала (покривача за главу у виду савијене змије код чланова цар-

ског рода Чхота Нагпур), царства Инка (лик змије на грбу главног Инке).

У већини сличних случајева архаичне тотемистичке представе, које повезују цара са З. као симболом плодности, преосмишљавају се у духу идеологије каснијих „иригационих" друштава, чија је привреда заснована на вештачком наводњавању. У тим културама прикази светих З. смештају се крај вештачких резервоара за воду.

Култни обичај да се света змија држи у кући, царском дворцу или храму дуго се одржао у земаљама Средоземља (између осталог у Грчкој и Риму). Али у појединим случајевима (нпр. у старохетитској традицији) симбол З., се појављује у дворцу или граду и тумачи се у негативном смислу. Пример преосмишљавања архаичних представа је прича бразилског индијанског племена Ихкарјана о змији-анаконди коју је затворену у води држала и хранила жена. Али једног дана када је од жене добила месо, змија ју је појела. Индијанци су потом убили анаконду, после чега је почела непогода („Истовремено је пљуонула киша, дунуо ветар победник, победник велике змија-анаконде").

Митолошке представе о З. као опасном принципу подударају се са ритуалима лечења од уједа змијâ (у централној Индији одговарајући ритуали обављају се испред олтара бога-мајмуна Ханумана). Врачања против змија и њихових уједа, која су ушла у старе шаманске традиције, сачувала су се код многих народа (између осталог, код Источних Словена); најархаичнији текстови врачања тога типа (посебно староегипатских) директно упућују на мит о борби змијоборца са З.

Превела са руског
Љиљана Шијаковић

■

Змај – ӣрирода духа, дух ӣрироде

Френсис Хансли

„У стара времена", рекао је један македонски приповедач с почетка века, „све је било могуће. Сећам се да сам као дете гледао рогате змије на оној тамо пољани. Бивало је и лавова и медведа, али су ишчезли пред модерним оружјем. Исто се морало догодити са ламијама и драконима."

Они који су скептични зналачки ће климати главом на ове речи, као што је учинио фолклорист који их је забележио. Они се, такође, могу смејати самом дракону огрмном неухватљивом чудовишту или џину, велике снаге и детињасте нарави, који походи змајевце, како се извори називају у његовој земљи, и враголасто зауставља воду кад жене затрудне. Такође напада младожење када одлазе на венчање, мада га може натерати у бекство свака невеста која је (као што грчка није) кћи муње и унука грома и већ је појела девет змајева. Заиста, овакве појединости наводе фолклористу на одређене закључке који су за приповедача најобичнија глупост због које учени људи одбацују стварно постојање змаја, нешто много опасније од куршума а што он може да савлада једино ватреним казивањем змајевих подвига. После једне тако фасцинантне представе, фолклорист је само могао да примети: „Било је лако видети да је он у стању искрене самообмане — што је привилегија генија и тајна успеха."

Бољу дефиницију змаја — и ламије, пошто је ова мрзовољна прождрљивка оно на шта је њен супруг спао у овим лицемерним данима — тешко је наћи. Јер, змај је походио детињство људског рода од древних времена, са својим змијским обликом, магијским драгим камењем и моћи да наговести бесмртну суштину свега постојећег. Као такав, он је живи принцип сваког места — **genius loci** дрвећа и стења, језера, река, планина и морâ, мостова и кућа, мушкараца, жена и деце. Зато се његово постојање не може оповргнути уобичајеним доказима нити доказати било чиме осим искреном жељом да он буде оно што сугерира да јесте. Која је врста обмане у питању могуће је проценити само онда када ова жеља постане стварност.

Змајеви се јављају у свим величинама, и — пошто су, као што је општепознато, склони промискуитету — у запањујуће разноликим облицима. Разлог за ово лежи у њиховом пореклу, у заједничким родитељима — када је све још увек у кретању а елементи нису издвојени. Да би нам помогле да појмимо ишта од тог хаоса, многе традиције описују ову течност као амбис чију воду покреће ватрени дух и захваљујући тој светлости он може да види. У овом стању, казују индијске Упанишаде, он гладно посматра око себе — по тој великој енергији (на грчком **derkesthai** значи прострелити погледом) змај је и добио име.

Сада је јасно да је све што ватрено око може да види, у време када ништа још није створено, сопствени одраз. Кажу да је виђење самога себе распламсало у змају љубоморну жељу да прогута свој лик што чини на два начина — путем сексуалног чина и прождирући га целог. Зато се сматра да је Први Змај Једно са два пола — мада неки кажу да је сачињен од четири андрогина пара — који један према другом осећају тако жестоку родоскрвну похлепу да своје одвојене природе могу да сачувају једино променом идентитета. Они то с времена на време и чине и, кроз овај процес природне селекције, без престанка настају од двоструког Једног многобројни облици живота. И, како сви они потичу од Праоца, кога Упанишаде називају Праџапати, наслеђују од њега судбину да упознају живот, да их упозна смрт и да имају потомство на сопствену одговорност.

Ово Велико Биће, које продужава себе на рачун Другог као сопственог одраза, описују на разне начине — као човека, коња, змију или змија. Сви они, како се приповеда, бивају раскомадани када свет постаје, а поново оживљавају када циклус рађања и смрти долази до неминовног краја. Тај циклус је познат као Уроборос или Онај који једе свој реп код алхемичара, који у њему виде чин самооплођења, садржитеља новог живота и време које је потребно да се циклус врати на почетак. Исти круг славе друиди када говоре да сваке пролећне равнодневице сплет змија преплитањем својих очију ствара једно јаје. Мора да се ради о стакленим змијама (познате су такође као слепићи) пошто је њихово јаје од стакла и у облику круга. Праузор овог прстена је ништа друго до Млечни Пут, познат код Нордијаца као Мидгард, код Акађана као Змијска Река, код Грка као Светска Вода Океан, а код Индуса као Путања Змије и Корито Ганга.

Ова река светлости, која се опружила у амбису Небеса, дух је нашега света и наставља да полаже своје јаје на земљу почетком сваке године. Исто чини и на почетку месеца, пошто је Месец змајев најдражи драги камен, који се рађа онолико пута колико умире. Због тога што је змај пре свега змија која се подмлађује свакога пута када свуче кошуљицу и неодређено зури због недостатка очних капака. Нема ни уши па је Кинези називају Глувом, премда сматрају да животни принцип борави у њиховим очима.

Остале змајске одлике змијâ су њихово живљење у рупама, грејање на сунцу, пливање у води, гмизање по земљи и пузање уз дрвеће, кужан дах, отрован жалац, крљушт по целом телу и, што такође постоји у фолклору, поседовање онолико ребара колико је дана у години. Уз то, оне гутају цео плен и избацују несварене кости и рогове, у којима, као што се замишља, борави живот умрле животиње, баш као што ће праведни покојници ускрснути из змајских уста Пакла на крају времена. Енглески фолклор додаје овој причи један уроборички заокрет веровањем да се змија која поједе другу змију претвара у змаја, а суштина овог једења наслућује се у причи о Тиресији који се претворио у жену пошто је убио женку од двеју змија које су се париле. Такође се каже да је ослепео видевши Атену како се купа нага, што се своди на исто; у замену за то обдарен је видовитошћу и оном древном мудрошћу која је, по Библији, знање које потиче од жене.

Ако постоји и један разлог због чега змајеви опседају имагинацију, он је у следећем: они су спољашњи вид унутрашњег

знања, које покреће она жеља коју Упанишаде називају глађу и смрћу. Ова три аспекта Једног формирају троструко уже Судбине — познато код Грка као **telos**, што значи замку судбине, свршетак борбе и испуњење кроз ритуал иницијације, кроз венчање и смрт. Ово уже се назива и Време чија се кружна природа препознаје у архаичном веровању да душе умрлих користе Сунце, Месец и планете као степенице којима се успињу до места своје бесмртности на Млечном Путу (често се зове и Путања Умрлих), одакле поново силазе и настањују се у новим телима на Земљи; успон се дешава у знаку Јарца, а силазак у знаку Рака.

Змајски циклус духа и тела истоветан је циклусу трансформације четири елемента једног у други. Овој традицији је у Европи кумовао Хераклит рекавши да ватра прелази у воду која очвршћује у земљу, а када ова овлажи и загреје се, испари и поново постане ватра. Ово учење је широко распрострањено; присутно је у **Ји Ђингу** или **Књизи промене** (дословно **Књига камелеона**) као назив првог хексаграма. Он се обично преводи као „Стварање" и састоји се од идеограма који приказује Сунце како продире својим зрацима у џунглу повлачећи скривену пару нагоре; хексаграм сам по себи описује шест стања змајевог успона. Овде, као и код Грка, атмосферски циклус је метафора рођења, смрти и поновног рођења, дух је истоветан ватри а његово боравиште амбису. Исто је у Индији где се ватра зове Агни, а вода која је храни Сома. Велика Жртва се остварује сипањем те воде у ту ватру, тако да пређу једно у друго; када се то постигне, створен је Златни Заметак који се помаља из корена или пупка Амбиса као лотосов цвет из мочваре.

Да бисмо разумели ову еволуцију морамо да се вратимо старој Грчкој где је сваки кућни праг имао змију чуваркућу коју су хранили млеком и меденим колачима, а она је своје привржене даривала потомством, успехом и пророчанским саветом. Она је, у ствари, била дух породичног стабла и, као што се може видети на гробницама, дух умрлог човека — посебно јунака. Али, није представљена обична змија, већ она са брадом — краљевском брадом која показује њену вирилност, мудрост и одолевање свим променама судбине.

Првобитни власник ове браде је Озирис, први човек који је васкрсао после смрти и бог-заштитник краљевства. Мит казује да га је убио Сет тако што га је намамио у ковчег који је потом бацио у Нил. Тај догађај је био слављен сваке године, са надолажењем Нила и сетвом. Ковчег је отпловио у Библос где је обожаван као дрво у средишту двора; одатле је Изида, сестра и жена Озирисова, извадила његово тело и вратила га у Египат где га је Сет ушкропио и исекао на онолико комада колико је месечевих мена. Ова епизода се прослављала обредима у време пролећне жетве, када је Нил најнижи, а цео циклус открива Озириса као господара Нила, земље и плодне године. Отуда му се обраћају као Змају: „Ти си велики, зелен си због Великих Зелених Вода, гле, округао си као Велики Круг."

Његово име у Грчкој је Уран, у Индији Варуна, Бог Реда, Закона и Смрти, и Господар Узрочних Вода. Варунин отац је Муљ, као што доликује ономе који је отац Златном Заметку, његова жена је мајка Напитак нижег облика Соме. Варуна гледа у четири правца истовремено, једно од његових лица је лице Ватре Агни, живи у Граду Звездане Ноћи, у дворцу који плива у води окружен змијама и рекама. Попут Озириса, он губи своју вирилност сваке године, мада је поново добија када убије ривала на престолу, као Господар Ужади и Омчи (који могу да убију непослушног трбушним и цревним грчем) држи све у прстену.

Варуна у ствари значи онај „који везује", „који обухвата", „који прикрива" и асоцира на речи које означавају воду, вирилност, боју и благо. Такође га доводе у везу са воденим животињама као што су змије и гуштери. Због тога га можемо поредити са Небесном Игуаном или Итзам На код Маја — Итзам значи игуана а На кућа или жена — чије име асоцира на млеко, росу, восак, смолу и биљни сок. Итзам

На је бисексуалан, мушки принцип је на небу „међу таласима", док је његова супруга неверна Земља, богиња ткања и сликарства, чији љубавник Месец сваке године кастрира мужа. Његова два дела понекад описују као страст и лудило, на једној страни, а таму и стварање, на другој; из њиховог јединства настају четири игуане на угловима Куће Света — огромног кревета у коме крокодилско чудовиште Земља плива међу воденим љиљанима, док из њених леђа израста кукуруз, заливан кишом која пада из балдахина и загреван сунчаним лицем њеног мужа.

Мајка богова, отац богова, стари бог
се шири из пупка земље
унутар тиркизног круга
онај који борави у водама боје плаве птице
који борави у облацима
стари бог, који насељава сенке земље умрлих,
господар ватре и времена.

Пошто је игуана широм Средње Америке бог ватре, митови о њему казују да је после свађе са својом женом и помајком сакрио ватру на небо одакле ју је вратио опосум, животиња чија торба представља погодне јасле за Заметак што расте из пупка Земље. Маје су, заиста, ишле дотле да су изједначавале неке делове огњишта са Итзам Наом, сахрањивали у њега плаценту новорођенчади и представљали Итзам На као двоглаво чудовиште чија предња глава носи сунце у устима.

Игуана садржи супротна значења ватре и воде зато што ужива да се сунча, обично на дрвету које се надвија над реком — дрвету које Астеци виде као још једно обличје крокодилског чудовишта Земље — а када се узнемири, зарони у дубину воде. Нису Маје једине код којих ова значења иду упоредо. Кинези кажу: „Змајска ватра и обична ватра су супротности. Ако змајска ватра дође у додир са влагом, она букне, а уколико сусретне воду — гори. Ако човек хоће да воду сузбије ватром, она престаје да гори и њен пламен се гаси." Ово, опет, одговара алхемијском поистовећивању змаја са Материјом Примом и правилу да се супстанца чисти ватром, а не водом. Циљ те радње је, наравно, да се оловно тело змаја претвори у златно, унутар херметичког суда као материце, а његов сок дестилује у ватру-воду која је позната као Варунина кћи, Напитак, као Сома, Амрита или еликсир бесмртности.

Да би се све ово догодило, змај — господар ватре и времена — мора не само да живи у води, већ и да је ствара. Његова моћ је, у почетку, обично оваплоћена у зеленом и плавом камену који, када му се насади дршка, постаје жезло краљева Маја. Оно се може користити за призивање кише, када **чаки**, како данашње Маје називају игуане Куће, напусте језера и реке за време суше да би је преспавале у пећинама у брдима, изазивајући земљотрес чим се покрену у сну. Оне се тада усталасају са својим воденим крчазима, вичу једна на другу и изазивају олују кад год се женка судари са облаком. И мужјаци и женке су замишљени са телом пернате змије и људском главом која је, код мужјака, овенчана јеленским роговима; из разлога што јелену рогови израстају у кишном периоду за време кога, као казују Маје, вуче Сунце по небу, само зато да би му изгорели за време суше када, притиснут жудњом, завири под кошуљу чудовишта Земље.

У Старом свету јелен је представљен и као предњи део змаја, без сумње због тога што мењање рогова одговара свлачењу кошуљице са змијског репа. Али, рогови су и знак вирилности, па су коза, ован, антилопа, индијска антилопа и бик често замене за јелена. На сличан начин, змајски реп може да буде и реп гуштера, крокодила, рибе, јегуље и делфина. Комбинација топлокрвне и животиње хладне крви вешто сажима сложену природу змаја као ватре и воде. Може се тумачити и као смењивање сувог и влажног периода, или трију годишњих доба која приказује Химера са телом лава, змијским репом и козјом главом која јој израста из леђа.

Химера је свакако змај, мада много не подсећа на њега, барем због тога што јој

је отац био Тифон или Пламени Оркан, а мајка Змија Ехидна. Као и њен брат Ладон који је чувао златне јабуке Хесперида. Она је такође умрла као змај, од руке Белерефонта који је јахао на Пегазу, као и један рани свети Ђорђе. И, што је најважније, Пегаз је био дете Медузе Горгоне — друге врсте необичног змаја. Ипак, његова најбитнија змајска одлика је склоност променама, коју такође срећемо код Протеја Морске Ста́рине, његовог алтер ега Нереја и богиње мора Тетиде.

Њих троје су били чувени по својим протејским променама, а пророчанство би добијао онај ко је био у стању да издржи до краја. Сам Протеј је некада био Египћанин, јер је живео у осматрачници на острву Фару, на ушћу Нила, Нереј је живео на реци По, а Херакле му се обратио зато што није знао пут до јабука Хесперида, а добио је задатак да их украде. Нереј је прошао кроз низ промена, а Херакле се све време рвао са њим, док му најзад није показао пут; дао му је месингани Небески Пехар приде, као чамац — у коме Сунце ноћу путује са запада на исток. Што се Тетиде тиче, она се, када ју је опседао Пелеј, претварала у ватру, воду, лавицу, змију и најзад у сипу која га је обојила својом мастиљаво-плавом бојом и одузела му моћ говора. Пошто ју је он и даље чврсто држао, била је приморана да поново узме обличје жене и страсно га пригрли.

Тетида је била једна од Нереида које су обично представљане као пола жене пола змије. Овај начин представљања је уобичајен за стара времена, среће се код Египћана и Вавилонаца, а јавља се и много касније — у хришћанској традицији — кад год се Евино Искушење приказује са Луцифером чије се змијско тело завршава главом жене. Значење се може открити у једном сиријском тексту који први говори о побуни Сатане, и о његовом паду са неба (када је, кажу алхемичари, испао и зелени Камен Мудрости из његовог чела и постао Смарагдна Плоча Хермеса Трисмегиста, мада други кажу да је од њега извајан Пехар Тајне Вечере). Завидљиви Сатана се тада све́ти кушајући Еву у облику који је неће уплашити — јер је једино у змији видела сопствени лик. Њен пад, проклетство рађања и улазак смрти у овај свет, као у Библији, уравнотежени су њеном привилегијом да може да згази главу сваке змије и смрска јој зубе.

Ово је антифеминистичка верзија једне старе приче. Од данашњих Назарећана, чији је заштитник Јован Крститељ, знамо да је првобитни Врт имао палму, у средишту, која се надвијала над извором и, око које се увијала винова лоза: Назарећани отворено говоре о сенсуалном значењу ове слике. Древни Арабљани називају ову палму Тамар, која је богиња рађања; Грци је преносе на Делос да би Лета могла да роди Аполона у њеном хладу, пошто је побегла од Питона. У овој причи је јасно да ако жена види себе у лику змије, то је једино због тога што змија, када се огледа у води извора, види себе као мајку свих живих бића. Ова одлика, заједно са способношћу да се трансформише, саставни је део њеног божанства. „Змај у води", кажу Кинези, „је бог, јер прикрива себе помоћу пет боја (ду́га). Ако зажели да буде мали, узима облик свилене бубе, ако жели да буде велики, скрива се. Ако жели да се успење — тежи облацима, да сиђе — улази у дубоку воду. Он, чије промене не ограничавају дани и чије успињање и силажење не спутава време, зове се бог."

Кинези такође имају обичај да змајеве представљају као Нереиде, што се може видети у случају митског цара Фу Хсија и његове жене Ну Куе, који су до појаса људи, а од појаса змије. Репови су им испреплетани четири пута што показује стално преплитање њихових енергија. Он у рукама држи компас, а она сферу и висак, инструменте који ће успоставити ред у хаосу и открити цивилизацију. Овакав начин представљања је упражњаван кад год је требало одати поштовање првом богу, — чак и у случају прераблеовског Гаргантуе, за кога говоре да је рођен као десетопрста јегуља са главом детета — или када поглед на воду наведе човека да размишља о нимфи са огледалом. Нимфе

су, наравно, опасна бића јер даве човека заводећи га. Њихово огледало је мамац чија се моћ потврдила и у случају Озириса који је био намамљен у ковчег само захваљујући његовом божанском лику насликаном на поклопцу. Доста необично, али исту судбину је имао и Кецалкоатл, Пернатa Змија код Астека која је својом чедношћу представљала супротност своме брату Теснатлипоку или Димном Огледалу. Погледавши у ово огледало, Кецалкоатл је био ужаснут својим ликом па се одао разврату да би заборавио шта је видео, после чега га је брат даривао ковчегом по мери.

Поука ове приче проистиче из чињенице да се реч „сличан" у речи **сличност** у основи односи на телесно обличје, а самим тим, када човек умре, на његов леш. Дух умрлог човека је, наравно, змај, као што сведоче грчке змије-заштитнице и многобројне приче о змајевима који опседају гробове, али морамо се такође сетити да Астеци, између осталих, сматрају да је „час рођења час смрти" и да је за њих људско тело гробница душе.

Змај је одговоран, у многим причама, и за трудноћу жена које се голе окупају у његовој води. Такав је случај са келтском принцезом Нес коју је ухватио друид Катбад пошто се свукла и одложила своје оружје поред воде. Приморао ју је да се уда за њега, а за време свадбене ноћи послао је на реку Конхобар за воду коју је сипала у ћуп процедивши је кроз вео. Док је то радила ухватила је две мале змије, а Катбад ју је натерао да их прогута; девет месеци касније родила је хероја Конхобара који је из материце изашао са змијом (друга реч за змаја) која је везана за сваки почетак.

Катбадова кћи зачела је на исти начин, као и кћи Конхобарова, чији је син Ку Чулајн, како се казује, имао за оца самог Катбада. Овде се ради о ритуалним радњама које су повезане са краљевском лозом. Тако је било и са Анжујцима чији је предак Тулуз Ирсио сусрео нимфу у шуми а она пристала да се уда за њега под условом да не уђе никада у њену собу без куцања. Он је, наравно, једном приликом баш то учинио, па је она одлетела кроз прозор и више се никада није вратила; али је за собом оставила дете које је предак Жофруа Анжујског. Он је поновио авантуру Тулуза Ирсија, али тек пошто је његова жена-нимфа постала прамајка Хенрија II од Енглеске.

Ове нимфе-удаваче у Француској носе име **мелузине,** од „мајка Лусина" која је романска богиња рађања. Французи познају доста мелузина и приписују им зидање многих двораца који су данас сви у рушевинама; остајале су са мужевима док су поштовали њихове забране — да их не виде голе, не додирују гвожђем (овога се плаше и кинески змајеви), и не изговоре реч „смрт" у њиховом присуству. Када прекрше забрану, оне се враћају у обличје Нереида и постају змије од појаса надоле.

Грчки сељаци до данашњег дана говоре о Нереидама, кћерима Океана, као о бићима без срца, насртљивим и неизмерно лепим. Увек су обучене као невесте, са блиставом марамом око главе или груди — марамом која је еквивалент Неоином велу и појасу којим је света Маргерита везала змаја када га је победио свети Ђорђе. Оне су такође познате по вештини певања и играња и, мада су се неке удавале за смртнике, обично су радиле свој посао — крале децу, остављале за собом застрашујуће потомство и помрачивале ум ономе ко их види како се голе купају. Ово купање је истоветно купању било које грчке невесте уочи венчања, а то је — много раније — чинила и невеста у Троји, уз обраћање реци: „Скамандре, узми моју невиност." Сваки човек који је тада види излаже се опасности да се претвори у јелена или да га растргну сопствени пси, као што се догодило Актеону када је угледао голу Артемиду. Од његових комада саздано је сазвежђе које се сада зове Орион, поред Великог и Малог Пса, у знак оног годишњег доба када се сви људи излажу овом ризику.

Како је Актеон био рђав краљ, а Артемида, између осталог, богиња рађања, очито је да су Нереиде мелузине. Овим сестрама морамо да придружимо **voulvre,** подједнако злокобног змаја из Француске,

која, поред заводљивог женског тела и змијског репа, има крила слепог миша и алем камен међу очима. Када се купа — вади камен, а пролазник који је задеси овако незаштићену може га слободно украсти остављајући је без вида, као слепића. Једна од њих је позната по бла́гу које износи на сунце на Цвети; друга своје бла́го чува у стени коју отвара на исти дан, а дете које је мајка-крадљивица блага оставила за собом, држала је затворено читаву годину. Њен црвени алем-камен доказује да је она мелузина лоше ћуди: пре демон него заштитница рађања.

У Француској, родитељи ових сестара су сасвим пристојни змајеви који узимају људско обличје када зажеле. Живе у пећинама река, близу насеља, где даве људе и једу их; они такође хватају жене-дојиље помоћу златног пехара који их подсећа на њих саме до те мере да не могу да издрже да не запливају за њим. Када стигну на дно, оне доје змаја-бебу, а потом бивају ослобођене уз пристојну награду. Ако заробљеница узме маст јегуље, коју јој дају за храну, и натрља њоме око, биће увек у стању да препозна змаја који се претворио у човека. Водећи, наравно, рачуна да му то не покаже јер ће јој ископати око.

Ова прича мора да је веома стара, јер аустралијски урођеници говоре о сличном змају, Змији Ду́ги, која има браду и живи у дубоким вировима пуним дечјих душа. Он се покрене кад год две жене, од којих једна доји дете а друга има менструацију, наруше његов мир. Њихов мирис је сасвим довољан да се он узнемири, промоли главу из воде, прогута их и дигне се у огромну олују. Када његова страст спласне можемо га видети спојеног са Земљом — као ону нестварну стварност, ду́гу када ишчезава; на његовим крајевима седе две жене, много срећније због своје авантуре.

Урођеници признају Змију Ду́гу онда када треба да постану шамани. Да би био посвећен, човек мора да седи поред језера све док га његов становник ватрених очију не прогута целог, ваљано искомадавши његово тело. Када новопосвећеник дође к себи, онај који га посвећује ставља стеновите кристале у његово месо, дајући му моћ да исцељује, прориче будућност и ствара кишу Змије Ду́ге. Искусни шаман прати све ово с неба, пева песму над змијом док се она не подигне — он је узјаше а ученик је у врсти иза њега — у раздрагани лет. Једина цена је живот једног од јахача, уколико спадне, што се обично и дешава.

Пошто приче о змајевима прште на све стране, могуће је закључити да је стеновити кристал урођеника̂ исто што и Златни Заметак, или Варунина кћи Напитак, код Индуса; то је чудесни симбол оплођавајућег духа који се прелива попут кише уколико не постоји пехар или жена да га обуздају. Али, чак га и жене преливају, као што добро знају припадници племена Тоба Пилаге из Јужне Америке. Они говоре о девојци чије менструално крварење не престаје. „Хоће ли икада престати?" — питају они. „Само ако је мој муж овде" — узвраћа она смешећи се, јер је њен муж змија склупчана у рупи испод ње; са њом је она изродила многобројну децу-змије. Када су јој убили мужа, претворила се, верна овоме обличју у игуану.

Ово је једна прича. Другу откривају припадници племена Бороро казујући да се девојка удаје за човека који је убио змију-мужа. Он јој је дао комад њеног меса да га скува, али је крв из њега продрла кроз кожу жене и претворила се у малу змију у њеној материци. Змија је наговарала жену да свакога дана одлази у шуму како би могла да изађе напоље, успуже се уз дрво и узбере плодове којима се храни. Девојка се пожалила браћи који су поставили замку, спалили њен леш и расули пепео из кога ничу биљке — urucа, од чијег се плода добија црвена боја, смолово дрво, кукуруз, памук и дуван.

На основу ових прича можемо претпоставити да је змија врста која једном месечно свлачи кошуљицу, најраће за време младог месеца, а уколико је анаконда чини то сваких девет месеци. На ово нас упућују Тукано Десане који анаконду називају „ферментација-плацента" и говоре да је некада цео људски род био у њој

док је храбро пливала уз реку, на њеном извору — обећаној земљи. И данас бисмо били тамо да није налетела на један велики брзак где се тако снажно увијала да смо сви испали напоље и расули се на разне стране света.

Анаконде су, такође, познате по даху који воња на гробницу. Исто важи за отровнице, и крокодиле, бића која су касније обожавана у Египту као оваплоћења богиње која држи звезде на свом повоцу. Али, она је страдала од светог Ђорђа јер је захтевала људске жртве. У то време је живела у близини града Силена у Либији и убијала свакодневно мештане својим кужним дахом. Преживели су слали своје кћери и синове како би умирили змаја, а када је једино преостала краљевна, дојахао је свети Ђорђе и спасао је. Радило се о принцези која је, на свом појасу, одвела змаја у град; тамо га је свети Ђорђе погубио, а да се његова страст није исцрпљивала у мисионарској улози, он би се сигурно оженио њоме и наследио краљевство.

Ова краљевна је била боље среће од девицâ племена Бони из Западне Африке, које су, пре стотинак година, жртоване сваког месеца, на захтев ајкуле, без спасиоца на видину. Исто се дешавало на разним местима Пацифика где су девојке, изабране због своје лепоте, постајале храна крокодилима. У Пенџабу су, у Плутархово време, прикивали девице на крст и бацали у реку Хидаспес уз химну индијској Афродити. Овакве ствари су се дешавале свуда, и увек када се са њима прекине приповеда се да је неко убио змаја. Мамац је по правилу жена, али је веома делотворно, и цивилизованије, да јунак прибегне обмани. Такав је био Суса Но, син Творца, који је дошао у Јапан јер је чуо нарицање које је долазило преко мора. Тамо је затекао краља те земље како оплакује своју кћи, која је, као и претходних седам сестара, требало да буде жртвована осмоглавом морском чудовишту. Будући да му је његова похлепа била добро позната, Суса Но је сазидао кућу Календара са осам соба око једне средишње и у сваку сместио бачву сакија. Онда се обукао у девојачке хаљине и попео на кров одакле се одсликавао у бачви из североисточне собе. Чудовиште је дошло, угледало лик и прождерало га заједно са сакијем. Кренувши у правцу казаљке на сату, Суса Но је постигао да га остале главе прате и да прогутају још седам одраза, па се чудовиште толико напило да је било лако одсећи му све главе. Суса Но је награђен на уобичајен начин, добио је принцезу за жену, и краљевство, а уз то и причу о себи која, као најстарија песма јапанског језика, допире до данашњих дана.

Нема сумње да су главни моменти ових прича издвојени за време свечаности на крају године. Када обреди престану да се изводе, прича се задржава као нека врста застрашујуће бајке, што се догодило у Залцунгену у Немачкој, у чијој близини постоји језеро које кипти од беса све док се неко не удави у њему. Глас воде је тако упоран да је могуће чути како језеро у Мадију дозива: „Дођи сада! Час је!“ док река Лан узвинује: „Време је, час је, где је човек?“ А извор у Елдбергу — „Сиђи“! „Сиђи!“ Онај ко чује — послуша.

Гласови древних сирена допиру и из енглеских река, из уста Нени Паулер, Пег О'Нил и Џени Гринтит. Обреди у којима су оне фигурирале изгубили су се, али их наслућујемо на основу приче о Фергусу који је уживао да плива са краљицом Мејб која је лежала на његовим грудима обгрливши га ногама. Њега убија један слеп човек по наговору њеног мужа Ајлила. У компликованијој верзији, Фергус се удвара Мејбиној кћерки Финдебер, а Ајлил баца прстен у језеро да би навео Фергуса да зарони. Лосос, чија је мудрост пословична у овом крају, прогута прстен. Њега хвата Финдебер, али је у језеру било и огромно чудовиште. Пошто је Фергус гô и ненаоружан, Финдебер зарони за њим са његовим мачем којим он убије чудовиште. Прича се завршава тако што Ајлил баца петоперо копље на Фергуса, овај га хвата и оно, у повратку, убија Ајлила.

Пролеће је време за оваква ашиковања поред воде. У Кини су љубавне свет-

ковине одржаване у пролеће, када надођу воде на месту где се састају две реке, узавреле попут успаљених змајева. (Време венчања је била јесен). Тако је морало бити и у Тараскону у Француској, на ушћу Роне и Дирансе, месту које је некада било подложно бујици и које је још увек станиште страшног Тараска. Његова светковина се одражава на Спасовдан, разни еснафи организују процесију за време које се точи вино а вода слободно расипа свуда около. Тараск — огроман оклоп корњаче, са покретном главом и репом, кога носе три човека — забавља посматраче својим гротескним понашањем јер се увија и улеће међу њих, изазивајући често тешке озледе које су код већине веома цењене.

Тараск није од јуче. Постојао је у време када је Херакле победио Тауриска — краља Гала; на једном келтском споменику је приказан како једе руку, одмарајући предње шапе на људским главама. Херакле је морао знати како да се понаша према њему пошто је већ победио Ахелоја, речног бога, кога Хомер назива пореклом свега. То се догодило у борби за руку Дејанеире, Дионизове кћери, којој се Ахелеј указао као змија са главом једнорогог бика. Херакле је одсекао овај рог и поклонио га њеном поочиму као пехар, мада неки говоре да га је узела Амалтеја као замену за свој Рог Изобиља.

Није познато како се он тачно понашао са Тараском, мада је вероватно да га је победио у стилу светог Ђорђа. То је суштина једне друге његове светковина, на Духове, коју је било потребно доста кротити да би је црква прихватила: обележана време, када је света Маргерита савладала Тараска у његовом језеру и одвела га на свом појасу у град где је био искомадан. Прича о светом Ђорђу раширила се и у многим деловима Западне Африке. Припадници племена Дагомба, на пример, причају о суши за време које водени биво чува један једини извор. Јунак долази у прави час и убија га. Сече његове рогове — десни је од злата, а леви од сребра — заједно са репом, и жени се краљевом ћерком иако је она без ногу, без сумње зато што је требало да постане мелузина. Код племена Коба овај биво постаје коњ-антилопа са златним репом, који тражи Велику Жртву — принцезу. Фулби говоре о троглавом чудовишту, а други о чудној риби која се види само при високом водостају. Јужно од Нигера ишчезавају разни облици светог Ђорђа, а водено чудовиште добија пун значај као материјални облик Великог Бога Аме. У једном случају, Ама је спојени пар бисексуалних бића, пола човек пола змија, са црвеним разрогаченим очима, зеленом кожом и савитљивим рукама, без зглобова. Њен други облик је ован са дуплим гениталијама. Једне су на уобичајеном месту и из њих излази киша која оплођава, друге му израстају из главе и преко њих општи са Сунцем за време његовог небеског путовања.

Догони сматрају Сунце зрачном материцом, сачињеном од осмоструке бакарне спирале, која упија воду коју ован испушта. Овај моменат прослављају обредом у коме за главу овна везују тикву, обојену у црвено, и пуштају га да прокрстари мочваром. И сам поглед на овај велики симбол довољан је да наведе на несмотрено гоњење: ован стреса ту ситницу са главе у воду, а гонитељ зарони и удави се, јер водени духови исисају крв из његових ноздрва. Јер, ован је топлокрвна инкарнација водених духова и може се видети у мочварама за време олује, међу воденим љиљанима, како виче: „Вода је моја!“

Када олуја прође, он се дугом, као степеницама, успиње у облаке. Уз то, ован има Месец на челу, баш испод сунчеве круне, на исти начин на који биво Дагомба носи Месец и Сунце на роговима. Његово тело је земља, очи звезде, руно му је вода и зелена поља, задње ноге — веће, а предње — мање животиње, док су рептили његов реп. Живи на начин змајева, увлачећи и избацујући оно што је увукао као дах света. А његов омиљени број је осам.

Осам је један од Великих Бројева, од времена када је у Нојев ковчег укрцана посада од четири пара људских бића, Египћани сакупили своје прве богове у Октоад, Грци увели октаву у музику, Нордијци поставили Одина на осмоногог коња,

Буда проповедао Осмоструки Пут којим се већ путовало у време Упанишада, а Кинези увидели да Јин и Јан чине једнога змаја са Осам глава-Троуглова. Широм старог света осам је био број паоца на сунчевом точку који је, у Европи као и у Африци, покретала змија са овнујском главом.

Двострука природа овна-змије, због које је он истински предак бинарног закона и броја осам, представљена је често на келтским споменицима његовим удвајањем. Он је у служби људске фигуре која на глави има јеленске рогове. У римско време, унутрашње значење овна и змије открива се уз помоћ њихових замена — Аполона, који је вођа Муза̂ и исцелитељ, и Меркура који је водич душа̂, лопов и онај који открива притајене болести. Скривену везу између њих двојице показује Кернунос, рогата фигура која седи између њих, са врећом Плутоновог злата у шапама, као и змија око његовог појаса која се завршава овнујским главама. На северозападној обали Америке овакав појас је знак ратника, и сматра се да доноси муњу и гром, у једном тренутку, а примирје у другом. Мора да је повезивао и два краљевства — живота и смрти — помоћу способности само-огледања, као што се догодило ирском хероју Коналу Кернаху, Конхобаровом унуку, када је отишао да ослободи своју жену, синове и говеда из тврђаве на другом свету. Тврђаву је чувала змија која никога није пуштала унутра. Конал је, међутим, носио појас у коме је змија препознала себе и дозволила му да узме своје ближње и уз њих доста блага. Изгледа да је Кернунос био назив за хероје попут Конала и има разлога што они радије носе јеленске рогове, као мексички чаки, него рогове овна. Најпре, овнујски рогови су укочени, за разлику од јеленских које Французи називају „јеленовом шумом". Даље, средњовековна зоологија казује да је јелен непријатељ змије, и да је убија бљујући ватру, у њену рупу, без сумње зато да би онемогућило њено успињање уз дрвеће на његовој глави као што је учинила некада у Едену. Ово је више него вероватно, јер је у многим традицијама јелен земаљски Адам који спречава Евино пријатељство са змијом. Ева је ово супарништво увек сматрала узбудљивим и, пошто брак није њена измишљотина, охрабривала брачни пар да варају једно друго — што значи, према старој изреци, набијала им рогове.

Кернунос поносно носи своје рогове јер су знак краљевског достојанства, иако зна да ће му отпасти у пролеће и да ће умрети. Тада се претвара у Ловца Херна, Господара Шума и Животиња, и може се чути за време зимских мећава када, попут чопора паса, у пуном крику, јури за душама умрлих. У Шкотској ову улогу преузима водени коњ, или вила бродарица, који има црни капут, белу звезду на челу, уску љигаву њушку која се завршава оштрим кљуном, као и раскошну гриву и реп. Познат је по томе што заводи и прождире младе жене, јављајући им се у виду лепог младог сељака који их замоли да му истребе главу од вашију. Он полаже главу на девојачко крило (као што је свети Ђорђе чинио чекајуће змаја), а девојка може да га препозна по песку и трави у коси. Водени коњ може да изађе на копно и дозволи људима да га укроте помоћу улара за краве — ово је појас свете Маргерите — али, ако се деси да случајно остане одвезан, поново одлази у воду, одводећи са собом и остале коње да би их подавио. Он такође походи децу, нудећи им леђа да га појашу: леђа која могу да се издужују да би прихватила онолико деце колико их има. Када се једном попењу — другог силаска им нема, изузев у другом свету.

Исти водени коњи лутали су некада диљем Француске под именом **драк**. Када нису односили жртве јахале су их мелузине, иначе би скакале у зору са таквом жестином да су остајали трагови њихових копита у стенама. Они су, такође, отварали изворе ударцима копита, као што је учинио Пегаз („од извора") на Планини Хеликон. На тај начин драк пружа објашњење следеће јапанске изреке: „Коњ се на небу претвара у змаја, змај међу људима постаје коњ. Због тога Јапанци жртвују коње за време пролећне светковине, као и онда када им богови ускрате кишу.

шаљу их на небо да постану змајеви и управљају променом воде у ватру и ватре поново у воду. Јер коњ, као соларна животиња, има моћ над водама.

Шкотланђани такође говоре о воденом бику који је безопасан. Ово је вапај далеких времена, када је бик пренео Европу преко мора, и још даљих — када је његове рогове, порекло свега, ишчупао Херакле. Или још даљих, када је он био Таур, Небески Бик кога је победио вавилонски јунак Енкиду, уз помоћ Гилгамеша. Оно што је Енкиду желео — можемо га видети како се огледа са Биком као сазвежђе Орион — нису били рогови, већ Плоча Судбине, другачије — Алдебаран, која је Биково око. На овој плочи је планета Меркур записала одлуке богова, донете на њиховом пролећном банкету, а онај који би је носио на грудима био је краљ.

Добро је имати овај сценарио на уму када говоримо о првој великој причи о змају, вавилонском миту стварања. Она почиње са Амбисом Апсу, његовом Еманацијом или Везиром Муму и Сланим Морем Тиамат, Мајком свега постојећег. Мешањем њихових таласа настајали су богови, пар по пар. Главни је био Ану, чији је Пут обруч оно небеског полутара, а после њега — његов син Еа, назван Сликом или Одразом Ануа. Он је, као и Варуна, Господар Реда, а његова Путања јужна страна неба. Представљен је као антилопа са репом рибе — наше сазвежђе Јарац.

Није прошло много времена пре него што су се ови богови побунили у унутрашњим деловима Тиамат. Нарушили су Апсуов мир и он је, уз помоћ Мамуа, смислио како да их уништи. Али је свевидећи Еа предвидео опасност, послао сан на Апсуа, а са Мамуа скинуо Краљевску круну. Ставивши краљевски знак на себе, заузео је сада празне Апсуове одаје, по својој прилици изнад тамнице у коју је затворио Мамуа.

Тамо је Еа општио са Дамкином, која ће код Грка постати Даная, и створен је четворооки Мардук „који бљује ватру", дух планете Јупитера и отелотворење олује. У међувремену, Ануова четири ветра настављају да узнемиравају Тиамат, а њена остала деца журе са осветом. Изабрали су Кингуа за вођу и створили девет чудовишта — змију отровницу, змаја, ајкулу, великог лава, бесног пса, љутог демона и још четири безимена, који су заједно са Кингуом били чувари дванаест месеци. Богови су се тада уплашили, а Мардук се понудио да савлада непријатеље, под условом да постане краљ. Богови су наздравили овој идеји и, када су се отрезнили, снабдели Мардука следећим моћима: луком-звездом Сријусом, буздованом којим данас Орион прети Бику, мрежом коју видимо као Хијаде у сазвежђу Бика, муњом, и четири породице ветрова.

Тако наоружан, Мардук се возио у кочијама да би испитао унутрашњост Тиамат, и својим погледом помео Кингуа. Онда је помоћу Ветрова разјапио чељусти Тиамат и одапео стрелу у њено срце, разбио јој лобању, искидао артерије и раставио јој тело, како текст каже, у горњим и доњим небеским слојевима. Затворио је Кингуа, узео му Плочу Судбине и устоличио се на престолу, у Великом Пегазовом кругу, наспрам Апсуа. Богови, које је поставио као звезде, одређују месеце у години; а како су богови и њихови непријатељи могли да живе у миру једино ако имају слуге, одсекао је главу Кингуу и од његове крви створио људе. Потом је за њега саграђен дворац у Вавилону, где је био званично устоличен.

Мардуков подвиг је угравиран на вавилонским печатима. Они приказују краља грома како стоји на рогатом змају са две предње ноге и змијским телом. Име змаја се не зна, он може али не мора да представља Тиамат или Кингуа. Тиамат је сигурно имала змајски пород, међутим, постоје и многа друга чудовишта Вавилонаца: демони ветрова, демони болести, једнороги змајеви и њима слични, а сваки од њих има непредвидиву ћуд.

Постоји више тумачења Мардуковог подвига, у зависности од тога на шта се он односи. Познато нам је, најпре, да се еп о стварању говорио за време новогодишње светковине, пролећне равнодневице. У ово време Хидра се распростирала ноћу преко неба, а залазила у моменту када је

Сунце излазило у Овну, објављујући престанак киша. Краљ, који је био Мардуков заменик, пењао се уз седам степеница на зигурат и на врху се свечано венчавао са краљицом, отварајући на тај начин циклус нове године. Како је познато да су темељи свих цивилизација посвећивани људском крвљу, више је него вероватно да је Кингуа, као и Мардука, представљао неки човек коме је дословно одсецана глава. Штавише, како је Вавилон најпре био краљевство Сумерана може се претпоставити да је Кингу биран међу припадницима поробљеног народа. Они су, без сумње, имали сопствени пролећни фестивал којим су прослављали смрт и поновно рађање Бога Године, такође на дослован начин. Пошто је, говорећи језиком ритуала, народ наставио да поседује земљу иако је био поробљен, за Вавилонце је било од пресудног значаја да придобију Сумере за сарадњу приликом призивања богова земље и изгледа да су то постигли тако што су једном од њих омогућили да умре као Кингу, први власник Плоче Судбине, и на тај начин им указали част.

Таква је вероватно политичка суштина овога мита о змају. Али, постоји и друга суштина јер се стварање човека из крви жртве помиње, са незнатним разликама, у једној бајалици која би требало да олакша жени порођај. Зато је исправно да се еп о стварању схвати као еп о зачећу, бременистоти и рађању, док Плоча Судбине на известан начин, одговара Златном Заметку из Индије. Извесну потврду овога проналазимо у Еи, „Антилопи из Дубина" или „912-риби" коју Индуси називају Агни-у-Водама, као и **макара**, крокодилско чудовиште са главом сисара и струком лотоса у устима. Еа, као макара, је зато корен самог Златног Заметка.

Повезаност змаја и вегетације уочљива је и на примеру другог вавилонског чудовишта — Хумбабе. Он је био господар Кедрове Шуме и рикао је попут олује, бљувао ватру и убијао својим дахом. Гилгамеш и његов побратим Енкиду су свршили са њим тако што су одсекли највеће дрво у његовој шуми, у коме је вероватно живео. Називали су га, доста необично и Тврђавом Дроби, што је лако могло да буде и Варунино име, и имао је лице сачињено од њега. Уз то, Хумбабу идентификују помоћу нечега као што је Воден-Пас или звездом Прокион из Малог Пса. Известан смисао свега овога наслућујемо помоћу митова урођеника Средње и Јужне Америке, који говоре о Воден-Дрвету на чијим гранама је семе целокупног живота Када га посеку, оно пушта поплаву на земљу. Ово наводи на помисао да Воден-Дрво, које расте у Тврђави Дроби, има облик пупчане врпце са Златним Заметком на једном и лотосовим листом као плацентом на другом крају.

Куне Индијанци такође говоре о Воден-Дрвету које је израсло изнад „Божјег вира". У Старом Свету тако се називало и сазвежђа реке Еридан, које односи живот из рањене Оринове пете на супротну страну Млечног пута од Прокиона. Међутим, можда је ово и дрво изнад језера које редовно походе змајеви, посебно када се оно дели у четири реке које одређују границе земаљског раја. Данте је овај врт сместио на врх високе планине која је такође мајка земља; други су га тражили на Етиопијској висоравни, Месечевим Планинама, Кавказу, где је био прикован Прометеј, или на легендарној Планини Меру чији су господари наге. Али, планина је толико висока да се врт, у ствари, налази на небу. Вавилонци су га видели као Велики Пегазов Круг, окружен сазвежђем Рибе, на ушћу четири реке: боравиште Мардуково.

Пре него што га је Мардук заузео имало је другог власника, чију природу можемо наслутити из чињенице да Велики Круг садржи три Пегазове звезде, чија је мајка била Медуза Горгона, и једну Андромедину, чији је тобожњи заводник Кетус или Левијатан приказан на мапи звездâ са две рибе необично везане за његов реп. Левијатан је хебрејска транслитерација речи која значи „онај који обухвата", „који прикрива", познат код Грка као Ладон, син Кете и брат Ехидне, Горгонâ и Хесперидâ, од њега потиче „леди" као у Леди са лабудовима или Лети, богињи рађања у Де-

лосу. Велики Круг мора да је био Тиаматин Врт.

Ладон је име многих река, уобичајено место на коме змај препознаје себе у жени, и, штавише, у вези је са вртом. То је Врт Хесперида, у Атласовом краљевству, окружен великим зидом, са дрветом у средишту, чије златне плодове чува Ладон. Врт се налазио, како је замишљано, на ушћу реке Ладон, у заливу Сирту на северу Африке. Али, ово је невероватно јер Вечерњача означава западни океан где живе Горгоне и сунце пада у водену гробницу; штавише, једини начин да Херакле пронађе врт, када је добио задатак да украде три златна плода, био је да примора Нереја да му покаже пут и позајми сунчев Пехар да би путовао у њему.

Херакле је стигао у врт у време када је Атлас био кажњен, јер се побунио против Зевса, да држи небески свод на својим леђима. Погодио је Ладона стрелом, преко зида, преузео терет од Атласа да би овај за њега украо јабуке, а потом му га, преваром, поново уступио. Што се Ладона тиче, он се преселио на небо као сазвежђе Змијоноша.

Сада можемо да одредимо четири главна змијска положаја на небу. Водено чудовиште Хидра је у једној хемисфери, глава јој је близу Воден-Пса Прокиона, а Врт је Велики Круг у другој, они који се боре за јабуке стоје на супротним гранама Млечног Пута, као да је зид између њих. Један је у Ориону — змај као човек — а други у Змијоноши — човек као змај. Змај из једне приче уме да шмугне у другу, сасвим различиту, да би показао пут ка трећој. Али, нема сумње да све оне говоре о истој ствари. Знамо, најпре, да је Змијоноша исто што и Асклепије, који је постао звезда пошто га је Зевс убио јер је покушао да поврати Ориона у живот; такође знамо да је лек који је он користио била кап Горгонине крви, сакупљена када је Персеј искидао мачем њене артерије, мачем који сече главе. Исти ударац ослободио је Пегаза, кога су створили Горгона и Посејдон, а, пошто је његово име дато Великом Кругу врта небеског, време је да испричамо причу о томе како се све ово десило.

Прича почиње тако што је Акрисију, краља Арга, једно пророчанство упозорило да ће га убити син кога буде родила његова кћи. То је била Даназа, некада Дамкина, супруга Ее, Козе-рибе; да би спречио њено зачеће, отац ју је затворио у тучану тврђаву. Предострожност је била узалудна: тек што се тамо обрела, силовао ју је Зевс, у виду златне кише (Вавилонци би на овом месту поменули побуну богова), или се то приписује брату њеног оца Прету, краљу Тиринта. Резултат је био Персеј.

Данајина тврђава је некада била Персејева осматрачница на ушћу Нила, не сувише далеко од оне на острву Фаро где је Протеј, који је једнак Прету, имао своју кућу. Прича је древна, јер су и Перс, предак персијских краљева, и Гилгамеш зачети на исти начин; обојица су избачени из тамнице одмах по рођењу, само зато да би их зграбио орао и однео у небески врт. Сам Персеј је, међутим, заједно са мајком, био затворен у ковчег и бачен у море, као што се догодило и Озирису. Ковчег је допловио до острва Серифа где га је упецао Диктис („мрежа"). Његов барт Полидект, који је био краљ острва, полагао је право на Данају, али је требало да се најпре ослободи Персеја, па му је дао задатак да одсече главу Горгони Медузи, ламији која окамењује.

Чим се наоружао Атениним штитом-огледалом, Хермесовим мачем и крилатом обућом, и Хадовом кацигом која га је чинила невидљивим, отпловио је у Либију и одсекао главу Медузи, водећи рачуна да је посматра само у огледалу. Главу је ставио своју торбу. Из Медузиног обезглављеног тела ослободио се крилати Пегаз, Хрисаор — краљ оног дела Галије где данас срећемо Тараска — и крв помоћу које је Асклепије могао и да лечи и да убија. Потом је Персеј посетио Атласа, кога је, због његове негостољубивости, једним погледом Горгониним претворио у камен, и одлетео у Етиопију где је морска неман пустошила земљу. Разлог је била Касиопеја која се непромишљено хвалила да је

лепа као Нереиде, да би се чудовиште умирило, требало је жртвовати њену кћи Андромеду која је нага прикована за стену, чекала смрт.

Чудовиште није било ни принети Персеју и он је заслужио Андромедину руку. Свадба је дошла у питање када је стигао брат њеног оца Кефаја, који је желео Андромеду за себе. Средио га је други поглед из Горгонине главе, заједно са Кефејом и Касиепејом, који су сада сазвежђа у близини Змаја и Поларне Звезде. Онда се Персеј вратио на Арг и повратио престо свога деде, кога је свргао Прет; на Серифу је избавио мајку, а у Тесалији се такмичио у бацању диска, у играма које је поводом смрти свога оца приређивао краљ Теутамид. Нехотице је убио Акрисију, чиме се пророчанство испунило.

Ова компликована прича има посла са два змаја, два инцесту склона стрица, два краљевства и, по свој прилици, са два годишња доба од којих свако има свог представника-човека; она такође има посла са ривалством и правом на наслеђивање које се стиче женидбом краљевом ћерком. Ови детаљи су дуго били заборављени, мада су нам Етрурци оставили интересантан путоказ за убиство Акрисије. Они су имали Персеја, кога су звали phersu, који је приказан на једном цртежу на гробници као маскирана фигура у посмртном ритуалу, када роб, везан ужетом, очекује да буде жртвован сени умрлог. Ово одговара и грчком значењу Персеја — „онај који уништава" — и етрурском које потиче од латинске речи **persona,** маска по којој се препознаје умрли човек. Такође баца светлост на Горгонину главу, коју неки сматрају директним потомком Хумбабе, а сви се слажу да није била ништа друго до маска. Горгон-маске су, по обичају качене у гробницама, изнад пећи у којима се пекао хлеб или грнчарија да би застрашиле радознале; оне, такође, означују изворе вреле воде по којима се Сериф прославио. Стога Горгону можемо да замислимо као мелузину топле крви, богињу рађања, али и као демона кога треба спречити да и мајку и дете однесе на острво Мртвих.

Шта ова конкретна прича, иначе значи? До нас је стигла прилично недирнута, у модерном фолклору, али са неколико интересантних промена — други змај, на пример, бива убијен у подземљу или под водом, а јунак излази на површину на леђима орла; уместо главе, у торбу ставља змајски језик, како би ухватио у лажи уљеза који ће покушати да се докопа његове невесте; за другог змаја се говори и да је мајка првога. Ово нас много подсећа на вавилонски мит о стварању краљевина под водом на Апсуа или Амбис, мајка-змај и син-змај на Тиамат и Кингуа, а Горгонина глава или змајски језик на краљевске знаке које је Мардук преотео Кингуу. Изгледа, зато, као да смо поново у времену пролећне равнодневице и обредних маскарада које су тада извођене.

Те маскараде су до нас стигле у скраћеном облику, као глумачке шараде или карневали у време Великог поста. Прича шараде почиње тако што једна старица доји дете од седам месеци, које брзо одрасте, тражи да га жене, и прославља венчање. За време слваља, неки насртљивац узнемирава невесту и убија јунака над којим невеста рони сузе. Али јунак се враћа у живот, побеђује уљеза и венчање се завршава. Јунак се понекад назива Светим Ђорђем, његов противник је Мавар, странац или ћумурџија, онај који враћа јунака у живот — доктор, а главни предмет интересовања је дрвени коњ, директан драков потомак, кога час јаше јунак, а час његов противник.

Словени изводе игру сличну овој о Божићу, током дванаест дана, а у њој учествује дванаест људи маскираних у животиње. Они представљају дванаест месеци и предводе војске умрлих, које тутње и боре се у ваздуху. У свакој кући се припремају дарови за духове и маскаре док чељад вичу, лају и певају, у радосном метежу, а прибегавају и разним видовима прорицања да би видели шта је судбина записала за наредну годину. Дванаесте ноћи машкаре долазе последњи пут, а предводи их човек одевен као Господар свих животиња. Он је сâм дух године — називају га разним именима: Турон, Мед-

вед, Коњ — који узнемирава младе жене и коме дају мед и вино не би ли умирили његову страст. Његови пратиоци га, међутим, често одводе у суседна села и изазивају сукобе. У Бугарској је у овим биткама, у прошлом веку, бивало доста мртвих, на које се ни црква ни закон нису обазирали, па су сахрањивани ван гробља и без ритуала: као прикладне жртве у играма поводом смрти Старе Године.

Овакви фестивали су некада извођени од Европе до Кине и досежу барем до бронзаног доба. Неки су прослављани у зиму, други у пролеће, у зависности од времена почетка године, а многи су у Европи и померани како би се подударили са Божићним празницима. Тарасков фестивал је један од таквих примера, а он само један од француских змајева који парадирају улицама на Спасовдан или три дана уочи овог празника. Дан весеља означава крај Великог Жртвовања — жртва је ушла у змајска уста Пакла, раздерала његову утробу и васкрсла из мртвих. Сада се уздиже у небо што означава рађање човека у Бога; тамо ће припремити долазак Светога Духа на Духове — десет дана касније — који су други празнични дан Тараска, у част времена када су апостоли говорили „другијем језицима" и били оптужени од стране неверника да су пијани.

Ова оптужба је разумљива, делом због древног обичаја да се вино из претходне бербе отвара на почетку нове године, делом због уобичајеног изједначавања ферментације алкохолних течности са рађањем духа. Није зато случајно да је прехришћански бог, који се таквим стварима бавио, био Диониз — бог године, бог вина и дух који је ускрсао из Хада. Његови обреди трају и данас у Тракији, а упражњава их једно тајно друштво које се дичи тиме што земљи доноси плодност и лечи од болести. Средишна фигура у њиховој ритуалној драми је Калогеорс, или Леп Старац, глава му је покривена маском од бундеве украшеном парчићима козје коже, који насрће на младе жене са похотљивошћу равном Турановој страсти. У његовој процесији су Краљ и Краљица, млади Принц који носи пехар са вином и дели га, Старица са Дионизбебом од седам месеци, која подражава сексуални сношај са ковачем или Мавром, и група младих мушкараца који су се надвлачили да би одлучили о судбини наредне године и подражавају орање. Онда посеју семе и свршавају са Калогеросом, „убијају" га и бацају у резервоар са водом, само зато да би поново оживео и заузео место краља у игри која следи. Ритуал се завршава 21. маја тиме што они који су, побожношћу, постали богови, боси ходају по врелом камењу.

Може се сматрати да ови обреди немају много везе са змајевима, упркос Калогеросу који је, похлепан на жене, убијен и бачен у воду, или присуству Краља кога Калогерос коначно потискује. Али нема сумње да је Калогерос нико други до Диониз, Добри Дух године, чије је друго име Хад и чија је крв-живот вино које тако често пије убица змаја. Питање је онда како је ово вино настало и какве везе змај има са њим.

Једно од најстаријих објашњења нуди индо-верзија мита о Персеју: **Амртамантханам** или Бућкање Амрите. Амрита је Бесмртно Пиће које се зове и Сома, а Сома је Змај или барем течност која шикља из његовог обезглављеног трупа, као сок из стабла обореног дрвета. Судбина Соме је да се улије у материцу Ватре Агни, а ова ватра је настала трењем дрвета о дрво, чији назив **прамантха** потиче од назива за бућкање. Штавише, симболизам и једног и другог се експлицитно заснива на сексуалном општењу. Имајући то у виду, јасно је да оно што Индуси називају стварањем Соме није ништа друго до зачеће Персеја код Грка.

Прича казује да су се богови састали на врху Планине Меру, сви уплашени од смрти, која је крај, година, праотац Праџапати. Вишну, чије је друго име Нарајана — Нереј код Грка — говори им да могу да спрече непрестано гладну судбину ако призову Данаве — код Грка Данаиде — и, уз њихову помоћ, издвоје Сому из првобитних вода. Да би то учинили, морају најпре да добију Океанов Суд — Бронзани Нерејев Пехар — од Господара Вода̂ и

убеде Краља Корњачâ, који је често представљен као ваза, да сноси терет ове операције. Онда Вишну наређује својој змији Васуки да ишчупа из корена Мандару — *Планину* Бућкалицу — и увије се око ње као уже како би богови и демони могли да је врте тамо-овамо, надвлачећи се у заједништву. Змија издише пару, дим и отров, киша пљушти, океан бесни, ватрена киша се спушта и гаси, а све биљке предају сок и смолу да би се створио златни сок, Масло Океана и крв Златног Заметка. Када је Сома створена, Богиња Среће израња из воде заједно са коњем — Пегаз код Грка — и божанским драгим каменом као знаком врховне власти, кога Вишну задржава за себе. Дханавантари, Асклепије Индуса, следи богињу, носећи пехар Соме. И Богињу и пехар, међутим, украду Данаве.

Тада се Вишну прерушава у жену — сетимо се како је поступио Сиса Но — и завео Данаве до те мере да су вратили све што су украли, али тек пошто је њихов вођа Раху попио мало напитка. Међутим, пре него што му је стигао до Адамове јабучице, Вишну му је одсекао главу диском (као што је Персеј учинио своме деди). Онда глава започиње независан живот као Демон помрачења Сунца и Месеца, познат у Европи као Глава Змаја или Узлазни Месечев Чвор. Долази до опште битке између богова и демона, која је окончана у корист богова пошто је Индра, индијски Мардук, убио змију Бали која је Вишнуов двојник. Онда се богови опију Сомом и Нова Година почиње са добрим знамењима.

Ова древна прича одговара вавилонском миту о стварању по томе што богови освајача тријумфују над урођеничким боговима који се, сходно томе, називају демонима; ову драму изводе две, ритуалом одређене, групе на крају године. Постоје и неке индиције о томе како су ови демони замишљени, барем што се Данава тиче: јер њихов принц је Кубера, Господар Богатих, а његов народ су Јанши који живе у дворцу који се зове Беџевелд и свирају музику у свом врту на Планини Бућкалици. „Јакши" значи „они који приносе жртву", а један рани индијски текст овим именом означава Велико Биће, из кога изничу сви богови, као гране из стабла, и које другачије називају Праџапати и Космички Стуб.

Врх овога стуба досеже до Поларне Звезде. Али, због процесије еквиноција, Поларна Звезда Данава није била наша Северњача, већ звезда на репу Змаја — сазвежђа које је истоветно вавилонској Тиамат, индијској Васуки и грчком Ладону када се увијао на дрвету Хесперида. Мит о бућкању тако говори о времену када је Пол напустио Змаја и приближио се Северњачи, што је значило да се морало покренути и станиште богова. У том тренутку Јакши су изгубили свој дотадашњи ранг и постали обични демони дрвета или дријаде, а наге — такође демони дрвета — заузеле њихову позицију.

Наге су змије, често представљене са људским телом, које живе на врху садашње Планине Богова, Планине Меру, у златном дворцу са музиком, дивним женама, драгим камењем које испуњава жеље, цвећем и амброзијом. Њихов врт, који бива и Варунин рај, је место инкарнације, у чијем средишту је дрво које походи змај, окићено драгим камењем у којима је скривен живот Златног Заметка.

Да ли је све ово обмана? И, ако није, какву врсту жеље садржи? Јер, ми смо гонили змаја кроз Три Света — горњи и доњи небески свод и Земљу између — а сада смо поново на почетку. Изгледа да је свет змаја сачињен на начин Торбе без дна, која је, како је описује Луис Керол „споља било шта да је унутра, а унутра било шта да је споља".

Можемо да пружимо известан одговор уз помоћ поновног испитивања настанка Златног Заметка. Ми се, наравно, овде бавимо визијом ембрионског живота, што потврђују имена и слике, али пошто је ембрион златан, допуштено нам је да се вратимо на алхемијско тле где су материја и дух међусобно замењиви. Зато морамо почети од Материје Приме, змајског облика Праоца, и следити правило његовог троструког венчања са сопственим одра-

зом да бисмо зачели себе као сопствено дете. Одраз, наравно, узима облик жене која је **soror mystica** алхемичара, као и сваког индијског супруга. Јер индо-традиција казује да је жена сукцесивно супруга четворице: први је Сома, не само као сок који даје живот, већ и као Месец; други — Гандхарви, божански музичар чији дух уноси у материцу душу нерођене деце; трећи — Ватра Агни, сексуална жудња која загрева котао рађања; а четврти — њен стварни муж који једино ствара услове за Сому, Агнија и Гандхарвија, да изведу репродуктивно чудо које остварују жива, сумпор и змај када алхемичар усмери њихове енергије.

Циљ учесника обреда венчања, као и алхемијског, јесте да створи нешто бесмртно у чему је и сам присутан. Због тога ритуални текстови увек истичу да материјални чин има сврхе једино ако се истовремено дешава у духу; ако не читате тако, кажу Индуси, могли бисте угасити ватру а жртву припремати у пепелу. Њихов рецепт за бесмртност у телу, која је један од древних Закона Мануа, је, срећом, много јаснији од иједног који нуде алхемичари, чији су Едипови комплекси унижени Првобитним Грехом. По њему, потпуно једноставно „муж, када његова жена зачне, постаје ембрион и она га поново рађа; оно што јој то омогућава јесте њена женскост".

Ово је врста бесмртности која потиче од драгог камена који испуњава жеље, убраног са породичног дрвета чији змај-чувар оваплоћује дух предака. Пошто краљ није само муж краљице, већ и своје краљевине, и под његовом заповешћу су змајеви земље и неба, змај је веома често и знак краљевске моћи. У оваквом расположењу, кинески списи династије Хан бележе да је рођење цара Хјао Вуа најављено тако што је његов отац у сну видео црвену маглу која се из облака спустила у двор и ушла у Коридор Узвишеног Мириса. Он се пробудио, а Коридор је био пун црвене магле од које се нису видели прозори и врата. Тада је сазван царски харем, а пара црвене боје се подигла на кровну греду изнад цареве супруге Ванг и увила се у облику змаја. Десет дана касније цар је поново уснио, овога пута богињу која држи Сунце на рукама и пружа га царици; она га гута и тако зачиње будућег цара Хјао Вуа.

На Истоку су, углавном, наклоњени змајевима и не убијају их као на Западу. Кинези су ту наклоност развили до те мере да је цар Кунг Кјах, како се казује, добио од Неба на дар мушког и женског змаја који су, на жалост умрли јер није знао како да их храни; касније је његов потомак Јао научио ову вештину и постао предак Царских Одгајивача змајева. Врхунац наклоности змајевима испољавају, ипак, у Индији где се говори да је Буда, пре реинкарнације, живео као нага, да су га, чим се родио као човек, окупали краљ и краљица нагâ, који су касније створили лотосов лист како би Буда могао да се обелодани; да га је за време олује његовог просветљења чувала седмоглава нага Мукилинда која је агент те олује; да је припитомио ватреног змаја који је ушао у његову просјачку зделу што је представљало једно од првих дела Пробуђеног.

Будин пример су следили његови ученици који су нагама, уместо да их убијају, указивали поверење и чинили их својим заштитницима. Леп пример за ово проналазимо у причи о зен свештенику Шињуу и непознатој богињи, заштитници земље, која га је позвала да се успење на врх Планине Хакусан где ће је обожавати у њеном правом обличју. Он ју је послушао, а као одговор на његове молитве, из малог језера близу врха појавио се деветоглави змај. Шињу је одбио да призна да је змај истинско обличје богиње и наставио са молитвама све док се змај није прометнуо у Бодисатву Куањина са једанаест лица, чија лотосова стабљика и питоми шаран откривају богињу саосећања и заштитницу деце.

Сада не би требало да нас изненађује што је богиња прави лик змаја. Њен лотос нас враћа макари или Кози-риби која је, као и Еа, рођена у дворцу у Амбису; његов пупољак садржи Златни Заметак. Шаран је један од оних који постају змајеви када се успињу брзацима који се зову

Змајска Врата, у горњем сливу Жуте Реке, и тако досежу до Неба. А змај је оно божанство које, на непосредном језику наасена, „садржи у себи, као рог једнорогог бића, лепоту свих ствари, која све прожима попут воде што истиче из Едена и дели се у четири реке". Наасени су говорили да је овај Еден мозак, а до истог закључка су дошли и Индуси чија богиња-змај носи назив Увијена Кундалини. Њена основна слика је лингам, окружен са јони, а она спава у лотосовом центру у основи кичме. Када се подигне, успиње се уз кичму, између двеју испреплетаних небеских река — Иде и Пингале. Њихово коначно спајање се дешава на челу, месту означеном змијоглавим венцем и у Египту и у Индији. Када Кундалини стигне тамо, каже се да спада копрена са унутрашњег ока и Златни Заметак се појављује као његова зеница.

Превела са енглеског
Емилија Вишњић Кукић

Речник чудовишта

Драган Лакићевић

Диоба вјекова

Дијелио бог вјекове. Сједи на престолу, а окупили се пред њем свеци и апостоли. Бог, као Бог даје једноме ово, другоме оно, а Ђаво, типатник, снуждио се у прикрајку, све то слуша, па ће на крају:
— Господе, шта ћеш мени?
Господ стане, замисли се, па каже:
— Теби... Теби ево двадесети век.

(Народна прича из Бјелопавлића)

Драги Јовице,

Шаљем Ти скицу за Увод у речник домаћих, махом пећинских чудовишта, која сам ја, у народним причама и предањима, упознао. Половину сам их, отприлике (јер с њима никад ниси чистих рачуна), уживо чуо у усменим причама што сам их сам бележио, а половину сам још раније срео и с њима се спријатељио, читајући најбоље српске бајке.

Ове прве описао сам према својим двема књигама из збирке **Вук и ајдук** (I — Београд, 1978; II — у рукопису и у часописима) а остале према свом избору **Српске народне бајке**, Београд, 1982, 1986.

Врага из (писаће) **Машине** оставио сам Теби, а Ти си добрано забраздио надмудрујући се с њим по свеколикој књижевности и цивилизацији.

Једино **Четног ђавола** — измишљам сâм и уводим међу посвећене. Поклањам га Теби, у овом обличју, неугледног као и народ из кога потиче, надајући се да ћу једног дана — од његовог скривеног репа — начинити нову бајку.

Анђели с Тобом!

(Д. Л.)

БАШ-ЧЕЛИК*

Како је ухваћен — није познато.

„У соби један чоек до кољена у гвожђе закоыват и руке до лаката заковате обје; на четири стране имају четири дирека, а тако од сванога дирена има по један синџир од гвожђа, и тако су крајеве своје саставили па онамо чоеку око врата обавили, и тако је тврдо оковат био да се није могао никако мицати. Пред њим је била једна чесма на златном чунку извирала, и тако саљева са пред њим у једно корито златно. Близу њега стоји једна

* Чудовишта обележена звездицом описана су према познатим народним приповеткама; остала су из мојих записа (Д. Л.)

маштрава украшена драгијем камењем. Чоек би хтио да воде пије, ама не може да дохвати."

Кад добије воду, прска гвожђе којим је окован. Баш-Челик рашири крила и одлети, уграбивши избавитељеву жену.

Живи у пећини.

Носи сабљу и њоме човека расеца напола.

Шерет је, али и глуп. Вара, али и наседа превари.

Тајна његовог јунаштва и живота описана је овако: „Далеко одавдје има једна висока планина, у оној планини једна лисица, у лисице срце, у срцу једна тица, у оној је тици моје јунаштво, ама се она лисица не да лако ухватити: она се може претворити у разне начине" (утва шестокрила).

Потребно је много војске и новаца да се он зароби.

Не могу га савладати ни три цара: змајски, соколовски и орловски — са својим многобројним војскама.

Кад се птица баци у ватру — Баш-Челик погине.

БРКО*

Брко прогони Међедовића. (Видети **Међедовића.**)

Брко је врста дива, а дивови су еротска чудовишта.

„У томе стане хука с једне стране, док се иза брда помоли један брк и у њему триста и шездесет и пет птичјих гнијезда. Мало-помало помоли се и други брк; ето и Брка."

Зашто је број гнезда 365?

Ударац Међедовићевог буздована Брко осећа као ујед инсекта.

Али и над Брком има Брко.

ВО ИЗ ЈЕЗЕРА

Пре свега, здувач. Обично се везује за кума, болест и смрт.

Црне је боје, има два златна рога, или два бела цвета на челу. Обитава у планинском језеру, или у вртачи из које излази када се ова напуни водом.

Во и биво на различите начине се користе у народној медицини, али у усменим предањима, чешће, од њих долази болест и инкарнација су болести.

У причи коју сам слушао у Морачи — указује се пластиоцима и косцима, симболички „бурука" пластове сена и чеше се о њих — онолико пластова колико домаћин има синова, а то је предзнак њихове смрти.

У другој причи, убивши вола из језера, човек се ослобађа неизлечиве болести, али истовремено усмрћује кума — од кога му је здувачком везом преко вола — болест долазила.

Магичног вола човек-здувач може усмртити самим погледом и на врло великој даљини.

У језеру се, још, јавља ован, а с два бела цвета, као знамењима несреће, познатији је коњ, такође ђаволика животиња.

ГВОЗДЕН ЧОВЕК*

Најмлађем сину цар поставља задатке које је само у бајци могуће извршити. Помаже му „шура" из „бунарине", где је нетом пронашао себи жабу-невесту — због чије, пак, лепоте — долази његова несрећа. Најтежи задатак је да доведе Гвозденог човека.

Гвоздени човек, такође, као и Тајанствени помоћник, живи у бунарини.

„Кад малочас, али ето ти гвоздена човека. Велики је, страшан је, вуче буџу за собом, све оре земљу, иде за њим бразда као да осам волова оре."

Цар га се боји и бежи на чардаке. Чудовиште, с почетка шерет, најпре лепо локуца на вратима — као у свакој надмоћној и суровој иронији. Кад „бубне" у врата, она се „надвоје распадну".

Цара „зврцне у чело, а цар одмах душу испусти."

Гвозден човек, див, вероватно — поставља свога зета, то јест најмлађег сина, за цара.

ДИВ

Див је исто што и џин.

Мање се описује но што се о њему приповеда. Зна се да је натприродне физичке величине и снаге.

Основни српски див је Баш-Челик, потом Брко и Међедовић. Најславнији у свету, пак, јесу Кашчеј Бесмртни, крилати руски џин и Хомеров Полифем, једнооко чудовиште које је упропастио Одисеј.

Дивови су повезани и инкарнирани у ветру. Велики ветар је Џиновски ветар, а мали ветар — Вијарац.

Херцеговачки пророк Мато Глушац предводи дивове и њима влада.

Дивови, као и Џиновски ветар, могу укочити човека — одузети га. Џиновски ветар, као и Вијарац, окреће се укруг, око себе, као торнадо.

Мрави су деца џинова.

Човека који је попишао мраве у трави Џин ће укочити, а пророку Мату Глушцу признаје да је то стога што му је онај попишао децу.

У малом ветру, пак, чешће су инкарнирани здувачи, отимачи летине.

Један је човек с трновитим прутом растеривао Вијарац, а после му дошао човек без једнога ока, на коњу — да тражи два „багаша" жита — јер му је овај оним прутом избио око.

Дивови живе или у мноштву, или су врло усамљени. Најчешће их има седам, или седамдесет, и имају старешину.

Обично живе у пећини, по планинама, али и у језеру, где чувају лепотицу Красу. Опијају се посебном травом, када се та трава баци у језерску воду.

Није неке памети. Старац га лако превари и то више пута, а плаши се од свега што му је неразумљиво и непознато.

Жене су еротски веома склоне дивовима и спремне да због љубави с њима не само изневере мужа, већ и униште децу.

ЖЕНА-ЂАВО

Прерушени женски ђаво среће се најпре по киши, невремену, грмљавини. Обично се појављује у осами, по планинским колибама и у пећини. (Урбани женски ђаво тема је другог и амбициознијег рада.)

По киши — она је сува. Носи кишобран који се не види.

Час је изузетно лепа, а час „нагрђе и страшило".

Пете су јој спреда, а прсти на ногама позади и по томе се најчешће открива.

Има црне, али чешће модре зубе које, међутим, ретко открива.

Јавља се као лепа жена која седи с ногама преко уског планинског пута, на чистој коси, да се види из велике даљине, расплетене косе и како се чешља. Само ко је из велике даљине угледа и ко је издалека заобиђе, спасиће се, али ће чути, кад прође, како се за њим силно камење, налик лавини, „опуча и тутњи".

Кад је неко удари, она исколачи очи и каже: „Чик удари, приудари!" Не сме се, међутим, ударити више него једанпут и једино се тако може савладати.

Жена којој је пола лица црно, а пола бело — ударена је једанпут, али то не значи увек да је при том несрећа сасвим мимоишла онога ко ју је ударио.

У морачкој причи, кад је човек у пећини с овцама угарком из ватре ударио жену-ђавола по лицу, њу је „стала вриска", „а истога трена онамо у Коњевачу настаде шкамут и кривњава и неко одонуд довикну: — Рекосмо ли ти да не идеш код Periше!"

Ко о њој прича — умире.

КУГА

Куга је болест, али „прилика женска".

С времена на време, особито у „гладне године", како се у народу зову економске кризе, залази у народ и мори га. Она је, у ствари, смрт. Махом мори децу.

Против Куге се бори чистоћом. Куга обилази чистоћу.

Добра Ћировића, удовица из моје приче, чекала је Кугу с великим казаном пуним куваних сувих крушака, док су деца спавала. Куга је дошла, ноћу, нечујно, без мараме, бела у лицу. Прегледала је

све по кући, свуд завирила, лизнула из казана и „разминула" јер је „слатко". То је — вели усмени приповедач — било у време Мацура (предсловенског балканског живља, врло дивљег, које се између себе искоренило).

Куга се с хајдуком, пак, срела у шуми — идући истом циљу, једном човеку — он да му украде коња, она да му помори чељад. Кад стигну до куће, хајдук иде у избу, а Куга, као птица, седа на черјан (изнад огњишта, у Босни) и пева.

Куга је симпатичнија у причи него у збиљи.

МЕЂЕДОВИЋ*

Чудовиште рођено у пећини, од жене и медведа.

Кад дорасте и ојача да може букву ишчупати из земље, одлази у свет, мислећи да је најјачи, а сусреће све јаче и неочекивано веће противнике-сапутнике — џинове.

Поједе цео ручак стотини спахијских ратара и тако за опкладу добије све гвоздено с њихових плугова. Од тог гвожђа искује огроман буздован за „кијачу" од ишчупане букве. — Кад се први пут прекрсти, тада једе умерено и мало му бива доста.

Тада се састаје с Брком (Видети **Брко.**)

Бежећи пред огромним чудовиштем Брком, наилази на џина-човека који га на лопати пребацује преко реке, а потом на другога у чијем се шупљем зубу може сакрити.

Овај последњи, пак, прича фантастичку причу како је, идући по со, караван са тридесет коња и људима сличним њему — заноћио у једној пећини, а ујутро открију како је та пећина у ствари — људска (или џиновска) лобања, коју, опет, пудар из винограда — хитне из праћке.

Величинама џинова и чудовишта нема, дакле, краја.

ПСОГЛАВА

Жена с псећом главом и три сисе. Тросиса. Леву сису пребацује преко деснога, а десну преко левога рамена и једино се може убити пушком, у тај „крст од сиса".

Најдужа народна прича о Псоглави долази нам из Мораче и говори само о женском роду овог чудовишног демона. Има трагова да су донедавно живеле. Пребивалиште Псоглаве зове се Зло Мјесто и налази се у савременој топографији колашинског краја.

Живи у пећини, у непроходним и пустим крајевима до којих је тешко доспети. Отима а махом краде усамљену децу, па их кува и њима се храни.

У разним варијантама — једној Јанко, а другој Озрија — обојица ловци — пронаћи ће је како у великом котлу кува дете. Све варијанте о Псоглавиној смрти завршавају се стиховима.

Псоглавин котао — опет по предању — чувао се у манастиру Морача и из њега се причест узимала уочи ратничких похода.

Чудовиште чије су усмено схваћене димензије смањене по принципу инфантилне регресије, а фабула углавном прилагођена дечјој причи, као год неки ликови и значења поједностављених митова и бајки.

САТАНАИЛО

Мушки ђаво.

Поседује изведено мушко име, као Михаило, као Данило, као Рафаило. Биће да је то наш национални, српски ђаво.

Станује у „гредама" (литицама, камењарима, стенама и пећинама) и има низ имена од миља, на пример Ђáшо.

Саграило би била ђаволска луда, ђаво-шерет, неспретан и смешно ружан, незграпан, несмајан ђаво, чудовиште од свих врагова најсличније човеку.

И Сатанаило се, као и хришћански ђаво, мува око потока и воденица. Разуме се помало у ујам и трговину.

Вероватно воли да краде, мада се, кобајаги, противи крађи, али свакако узима и односи што је његово.

Није нарочито бистар, али упоран јесте. Ђак га надмудри и превазиђе учитеља у ђаволском занату.

Свети Сава га превари како хоће, што им обојици приличи, особито у баштованлуку.

Уме да плива.

Призива се магичним речима, најпре клетвама. Он све чује.

Јачи је од онога ко се њега боји.

Војник је већи враг од Ђавола, мада Ђаво није хтео да буде војник. Војник је Ђавола савладао ракијом и менгелама.

Ђаво је пријатељ Мачке у пећини.

Његово време је ноћ. Дању се претвара у трговца, млинара, у козу, у коња.

Не боји се пушке, али се боји ножа. И пса се боји, нарочито црног (Гарова).

Ноћу се не треба зарицати (кладити) ако је Сатанаило у близини, а он је свагда близу.

Сатанаило уме да гусла и пева, исто као човек, а пева најчешће у близини мостова.

СТАРАЦ ЛАКТОБРАДАЦ*

Шумско подземно чудовиште из реда кепеца или патуљака, дуге браде у којој је супституисана цела његова снага. „Да нема оно браде и да не јаше на зецу, управ могао би га погазити у трави", јер је мали као палац.

Снажнији, међутим, од шумских људи Таригоре и Кривигреде, отима им ручак и способан је да из земље ишчупа стабло и да га, уз помоћ браде, одвуче до понора у земљи, крчећи тако шуму и обарајући остало дрвеће.

Марко Краварић тражи га кроз подземље, представљено као пространо поље, по којем, на великој удаљености, играју три кола — бабе, жене, девојке. Крај последњег, старац поскакује с буквом о бради. Кад му Марко изгули браду, Лактобрадац губи снагу и постаје добар и милосрдан.

Зна тајне природе и подземних бића: Змија шестокрилка и Тица орлетица.

ЧЕТНИ ЂАВО

Нема га у званичним војним формацијама и правилима службе регуларних армијских јединица. Али га традиција митског мишљења претпоставља и проналази у свим, па и најстаријим ратничким структурама.

Постоји Мали и Велики Четни Ђаво.

У нашој причи јавља се у обличју сељака са униформом, са скривеним свињским репићем.

Има мали кукаст нос, ситне црне зубе, транзистор у џепу. Слуша и пева народне песме.

Жене воли због њихове слатке крви. Девице стога дефлорише, осталим женама пушта крв угризом.

Наноси зло, али мало, пљувачком, сузама, лимфом, слином, гнојем — у војничком казану.

Наговара на храброст у рату, ређе на кукавичлук у миру.

Обрађен у новом роману овог писца.

■

Настраности природе

Жорж Батај

„Међу свим стварима које се могу посматрати под сводом небеским, не види се ниједна која више буди људски дух, више очарава чула, која више ужасава, која у створењима изазива веће дивљење или страх него наказе, чудовишта и гнусобе у којима видимо дела природе изокренута, осакаћена и унакажена."

Ова реченица Пјера Боестиоа налази се на почетку његових **Чудноватих прича**, дела објављеног 1561. године[1], то јест у једној епоси опште беде. Чудовишта и наказе сматране су некада предзнацима, а најчешће, као такве, птицама злослутницама. Боестиоова је заслуга била што им је посветио своју књигу а да нимало није бринуо о предсказањима, и што је увидео до које су мере људи жељни зачуда.

Задовољство разгледања „чуда" данас се сматра вашарским уживањем и доноси ономе који за њима трчи назив замлате. У XVI веку, нека врста верске радозналости, делом изазване навикнутошћу да се живи на милост и немилост најчудноватијих покора, још се мешала са знатижељном недотупавношћу. Књиге посвећене сијамским близанцима и теладима са две главе у то су време биле бројне, а њихови се аутори нису устручавали да повисе тон. У XVIII веку, занимање за наказе могло је произлазити из једне претеране научне радозналости. Раскошни албум Рењоових, са гравирама и сликама у боји, објављен 1775, а из кога је овде приказано неколико репродукција, сведочи о доста површној бризи за информацијом.[2] А пре свега сведочи о чињеници да, на један или други начин, у једној или другој епоси, људска врста не може да остане равнодушна пред својим чудовиштима.

Нећу овде понављати анатомску класификацију, прештампавану у свим речницима, из Жофруа-Сент-Илерових или Гинарових тератолошких расправа. Наиме, мало је важно то што биолози успевају да чудовишта сврстају у категорије, једнако као и животињске врсте. Аномалије и нескладн иза тога и даље остају подједнако стварни.

Било какво вашарско „чудо" рађа стваран утисак нападног нескладa, који делује помало смешно, али много више изазива нелагодност. Та нелагодност је нејасно везана са једном дубоком привлачношћу. И, ако се може говорити о **дијалектици форми,** очигледно је да ваља узети у обзир у првом реду таква одступања за која је природа, премда се ова најчешће одређују као против-природна, неоспорно одговорна.

Практично, тај је утисак неправилности елементаран и сталан: може се тврдити да се он донекле испољава у присуству било које људске индивидуе. Али је једва приметан. Зато се за његово одређење радије ваља окренути наказама.

Па ипак, заједнички карактер личне неправилности и наказе може се прецизно изразити. Познате су Галтонове сложене слике настале узастопним утискивањем, на једну исту фотографску плочу, аналогних али међусобно различитих ликова. Тако се од четири стотине лица америчних студената мушког пола добија типично лице америчког студента. Георг Трој је у својој студији **Durschnittbild und Schönheit (Сложена слика и лепота,** Zeitschrift für Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft, 1914, IX, 3) дефинисао однос између сложене слике и њених саставних делова показавши да је она прва нужно лепша од просека ових других: тако двадесет осредњих чини једно лепо лице и без тешкоћа се добијају фигуре чије су пропорције веома близу онима у Праксителовог Хермеса. Сложена слика би, тако, пружала неку врсту нужно лепе стварности по платоновској идеји. У исти мах, лепота би била препуштена на милост једној дефиницији класичној колико и дефиниција заједничке мере. Али сваки појединачни облик одступа од те заједничке мере и донекле је наказа.

Корисно је овде указати на то да састављање савршеног обрасца помоћу сложене фотографије није баш нека тајна. Ако се, наиме, фотографише знатан број облутака сличних димензија, али различитих облика, немогуће је добити било шта друго осим лопте, то јест једне геометријске фигуре. Довољно је установити то да

[1] Pierre Boalstuau звани Лоне, рођен у Нанту, умро је у Паризу 1566. Његове **Чудовате приче (Histoires prodigiuses)** (I издање: Париз, 1561, у осминском формату) биле су више пута прештампаване.

[2] **Настраности природе или Збирка најчешћих наказности које природа ствара у животињском свету,** што их верно насликаше и свету приказаше Sr и De Рењо Париз, 1775, In-follo, 40 гравираних слика.

се заједничка мера нужно приближава правилности геометријских фигура.

Чудовишта би се тако налазила дијалектички насупрот геометријској правилности, једнако као и појединачни облици, али на такав начин да се ни на шта не могу свести. Па зато „међу свим стварима које се могу посматрати под сводом небеским, не види се ниједна која више буди људски дух, итд.“.

Израз филозофске дијалектике путем форми, онакав какав аутор **Оклопњаче „Потемкин“**, С. М. Ејзенштејн намерава да оствари у једном будућем филму (као што је наговестио током свога предавања 17. јануара на Сорбони), у стању је да поприми вредност једног објављења и да одлучује о најелементарнијим, па према томе и најдоследнијим људским реакцијама. Не расправљајући овде о питању метафизичких темеља било какве дијалектике, допуштено је утврдити да би одређење једног дијалектичког развоја чињеница **конкретних** у оној мери у којој су то видљиви облици, било дословце потресно: „нема ниједне ствари која више буди људски дух, више очарава чула, која више ужасава, која у створењима изазива веће дивљење или страх . . .“

Превео са француског
Милојко Кнежевић

О једном чудовишном детету

Мишел де Монтењ

Ова ће се прича просто испричати, јер остављам лекарима да о њој распредају. Прекјуче видех дете које су двојица мушкараца и једна дојиља, што се издаваху за оца, стрица и стрину, водали да извуку који су̑ показујући га због његове чудноватости. Беше у свему другом обична изгледа, и држало се на својим ногама, ходало и брбљало готово као и сви његови вршњаци; још није хтело узимати друге хране до из брадавице своје дојиље; и оно што преда мном покушаше да му ставе у уста, оно је мало жвакало, и повратило га не прогутавши; његови крици изгледали су баш као да имају у себи нечег нарочитог; беше старо тачно четрнаест месеци. Испод брадавица било је приљубљено и слепљено са још једним дететом без главе, а које је имало стражњи канал запушен, све остало читаво; јер имало је, у ствари, једну руку краћу, али му је она случајно сломљена при рођењу; спојена су била лицем у лице, и као кад би се мање дете хтело пригрлити уз веће повишље. Спој и простор на коме су се држали не беше већи од четири прста, или отприлике, и то тако да кад бисте то мањкаво дете мало задигли видели бисте испод пупак оног другог; шав се, дакле, створио између његових брадавица и пупка. Пупак мањкавог детета није се могао видети, али јесу сви остали делови његовог стомака. Те је тако оно што није било спојено, као руке, стражњица, бедра и ноге овог мањкавог, остало да виси и млатара по оном другом, и могло му је дужином ићи до пола ноге. Дојиља нам додаде да је мокрило на оба места; па и удови оног другог хранили су се и расли, једнако онако као и његови, само што су били мањи и ситнији.

Ово двоструко тело и ови разнолики удови, који одговарају једној јединој глави, могли би пружити повољан предзнак краљу да одржи уједињење под својим законима оне различите странке и делове наше државе; али, из страха да га са̂м догађај не порекне, ваља га радије пустити да прође, јер ништа друго не треба до одгонетати у свршеним стварима: „Ut quum facta sunt, tum ad conjecturam aliqua in-

[1] Цицерон, **De Divinatione**, књига II, погл. XXXI: „Да би се, кад је ствар свршена, чињенице с предвиђањем поклопиле."
[2] Ibid, књига II, погл. XXII: „Оно што често виђа, не чуди га, чак и ако му узрок не зна. Што дотле није видео, то, кад се догоди, чудом сматра."

terpretatione revocantur."[1] Као што се за Епименида вели да је прорицао уназад.

Скоро сам видео једног пастира у Медоку, старог тридесет година, или отприлике толико, који нема никаквога знака полних органа: има три отвора кроз које без престанка мокри; космат је, има жељу, и иште женскога додира.

Оно што ми зовемо чудовиштима нису то Господу, који у несагледивости свога дела види бескрајно мноштво облика које је у њега унео; и ваља веровати да оно обличје које нас чуди, одговара и држи се уз неко друго обличје исте врсте непознате човеку. Из све његове мудрости не исходи ништа што није добро и свеопште и правилно; али му ми не видимо склад и везу.

„Quod crebro videt, non miratur, etiam si cur fiat nescit. Quod ante non vidit, id, si evenerit, ostentum esse censet."[2]

Кажемо да је против природе за оно што се дешава против наших навика; ничег нема што није у складу с њом, ма какво било. Нека овај свеопшти и природни разлог изагна из нас заблуду и чуђење које нам новина доноси.

Превео са француског
Милојко Кнежевић

■

Андрогин или мистерија потпуности

Мирча Елијаде

Андрогин у XIX веку

Серафита је, без сумње, најпривлачнији од свих Балзакових фантастичних романа. Не због Сведенборгових теорија којима је прожет, него зато што је Балзак успео да подари сјај, без премца, фундаменталној теми архаичке антропологије: андрогину који је сматран узорном сликом савршеног човека. Присетимо се оквира и приче романа. У једном дворцу на рубу села Жарвис, у близини фјорда Стромфјорд живело је чудновато биће несталне и сетне лепоте. Попут неких Балзакових ликова, и оно као да је скривало некакву страшну „тајну", неку необјашњиву „мистерију". Али, овај пут, више није посреди „тајна" упоредива са оном Вотреновом. Лик из **Серафите** није човек нагризен властитом судбином и у сукобу са друштвом. То је биће квалитативно различито од осталих смртника, а његова „мистерија" везује се не за одређене мрачне епизоде из његове прошлости, него за устројство његовог властитог постојања. Јер, тајанствено биће воли Мину која му узвраћа љубав. Она га види као мушкарца, Серафитуса. Воли га и Вилфред, у чијим очима је оно жена, Серафита.

Тог савршеног андрогина донели су на свет родитељи који беху Сведенборгови ученици. Премда никад није напуштао свој фјорд, није отворио ниједну књигу, ни разговарао с ма којим ученим човеком, нити се бавио иједном уметношћу, Серафитус-Серафита показивао је знатну ученост, а његове умне способности превазилазиле су оне у обичних смртника. Балзак с патетичном наивношћу описује својства тог андрогина, његов усамљенички живот, његове мисаоне заносе. И све то, очигледно, засновано на Сведенборговим доктринама, јер је роман написан, пре свега, ради илустровања и тумачења сведенборговских теорија о савршеном човеку. Али, Балзаков андрогин тек врло мало припада земљи. Његов духовни живот је у потпуности усмерен ка небу. Серафитус-Серафита живи једино зато да би се очистио — и да би волео. Иако то Балзак не каже изричито, подразумева се да Серафитус-

-Серафита не може напустити земљу пре него што спозна љубав. Реч је можда о последњем и најдрагоценијем кораку на савршенству: волети **стварно** и истовремено два бића, супротних полова. Очигледно серафинска љубав, али зато не и некаква апстрактна, уопштена љубав. Балзаков андрогин воли два сасвим појединачна бића; он, дакле, остаје у стварном, у животу, Он овде на земљи, није анђео; он је савршени човек, то јест „потпуно биће".

Серафита је последње велико европско књижевно остварење које за средишњи мотив има мит о андрогину. И други су књижевници XIX века обрађивали ту тему, али су њихова дела осредња, ако не и сасвим рђава. Знатижеље ради, присетимо се Пеладановог **Андрогина** (1891), осмог тома циклуса од двадесет романа под заједничким насловом **Латинска декаденција.** 1910. Пеладан се вратио истој теми у брошури **О андрогину** (серија „Идеје и форме"), која и није баш сасвим незанимљива, упркос збрканој информацији и искривљењима. Читавим делом Сар Пеладана — које данас више нико нема храбрости да чита — изгледа да влада мотив андрогина. Анатол Франс је писао „да је он обузет идејом о хермафродиту која надахњује све његове књиге". Али, читаво стваралаштво Сар Пеладана — као уосталом и његових ондашњих узора: Свинберна, Бодлера, Уисманса — развија се под знаком сасвим другачијим од оног у **Серафити:** Пеладанови јунаци су „савршени" у путености. Метафизично значење „савршеног човека" деградира се и на крају се губи у другој половини XIX века.

Француско и енглеско декаденство се повремено враћа теми андрогина[1], али је увек посреди морбидни, штавише, сатански хермафродитизам (као, на пример, код Алистера Кроулија). Као и у свим великим кризама духа у Европи, тако и овде, сведоци смо једне **деградације симбола.** Кад дух више није способан да увиди метафизично значење неког симбола, овај последњи поима се у све грубљим и грубљим погледима. Код писаца декадената, андрогин је схваћен једино као хермафродит у коме оба пола коегзистирају анатомски и физиолошки. Реч је не о потпуности проузрокованој стапањем полова, него о преобиљу еротских способности. Није у питању појава неког новог обрасца људскости, у коме би стапање полова родило нову, бесполну свест, него тобожње чулно савршенство, које проистиче из активног присуства обају полова.

То схватање хермафродита је врло вероватно било подстакнуто пажљивим проучавањем одређених дела античког вајарства. Али писци декадансе нису знали да је хермафродит, у антици, представљао идеално стање које се покушавало духовно актуализовати посредством обреда, него да су га, уколико је неко дете при рођењу, показивало знаке хермафродитизма, убијали властити родитељи. Другим речима, стварни, анатомски хермафродит, био је сматран за настраност Природе или знак срџбе богова, па је, према томе, сместа уклањан. Само је обредни андрогин чинио образац, јер је он подразумевао не гомилање анатомских органа, већ симболично, свеукупност заједничких магијско-религијских сила обају полова.

Немачки романтизам

Треба се само осврнути на немачке романтичаре да би се спознао размак који раздваја идеал једног Пеладана од идеала једног Новалиса. За немачке романтичаре, андрогин би био образац савршеног човека будућности.[2] Ритер, чувени лекар, и пријатељ Новалисов, скицирао је, у својој књижици **Fragmente aus dem Nachlass eines jungen Physikers (Фрагменти из оставштине једног младог физичара),** читаву једну филозофију андрогина. За Ритера, баш као и Христ, човек будућности биће андрогин. „Еву је", пише он, „родио мушкарац без помоћи жене; Христа је родила жена без помоћи мушкарца; Андрогина ће родити обоје. Али ће се муж и жена стопити заједно у једном јединном бљеску." Тело које ће се из тога родити биће бесмртно. Описујући ново човечанство будућности, Ритер користи алхемиј-

ску терминологију, знак да је алхемија била један од извора немачких романтичара у њиховом оживљавању мита о андрогину.

Вилхелм фон Хумболт бави се истом темом у једном свом младалачком спису, **Über die männliche und weibliche Form (О мушкој и женској форми)**, у коме је обрађивао, пре свега, божанску андрогинију, архајску и крајње распрострањену тему, на којој ћемо се касније задржати. Фридрих Шлегел је, такође, разматрао идеал андрогина у своме огледу **Über die Diotima (О Диотими)**, критикујући наглашавање искључиво мушких или женских карактера до кога доводе васпитање и модерне навике. Јер, писао је он, циљ коме мора да тежи људска врста јесте поновно прогресивно стапање полова до постизања андрогиније.

Али међу романтичарским ауторима, нарочито је Франц фон Бадер придавао проблему андрогина велику важност. За Бадера, андрогин је био у почетку — и поново ће бити напослетку. Главни извор Бадеровог надахнућа био је Јаков Беме. Он је од Бемеа позајмио идеју о првом греху Адамовом: Адамовом сну током кога се његова небеска супруга одвојила од њега. Али захваљујући Христу човек ће поново постати андрогин, налик анђелима. Бадер је писао да је „циљ брака као сакрамента васпостављање небеске или анђеоске слике човека, онаквог какав би морао бити". Полну љубав не треба мешати са нагоном за плођењем: њена права функција је да „помогне мушкарцу и жени да у себи уједине потпуну слику човека, то јест првобитну божанску слику."[3] Бадер је сматрао да ће теологија која буде приказивала „грех као цепање човека, а искупљење и васкрсење као поновно успостављање потпунога човека" победити све остале теологије.[4]

У потрази за изворима те ревалоризације андрогина у немачком романтизму ваљало би проучити мишљења Јакова Бемеа и других теозофа XVII века, посебно Ј.Г. Гихтла и Готфрида Арнолда. Захваљујући антологији са објашњењима професора Е. Бенца, **Adam — Der Mythus des Urmenschen (Адам — Мит о прачовеку)** (Минхен 1955), тај би се посао могао брзо обавити. За Бемеа, Адамов сан представља први пад: Адам се отцепио од божанског света и „замислио" је себе утопљеног у Природу, и, самим тим, деградирао се и постао земаљски. Појава полова је непосредна последица тог првог пада. Према неким Бемеовим следбеницима, Адам, видевши животиње како се паре, би узнемирен жељом, те му Бог даде обележје пола да би избегао најгоре.[5] Друга темељна идеја Бемеова, Гихтлова и осталих теозофа била је да се Софија, божанска Девица, у почетку налазила у првобитном Човеку. Овај је хтео њоме да загосподари, па се Девица од њега отцепила. За Готфрида Арнолда, телесна пожуда је учинила да првобитно Биће изгуби ту „тајновиту супругу". Али, чак и у данашњем грешном стању, кад мушкарац воли жену, он потајно жуди за том небеском Девицом.[6] Беме је поредио цепање андрогине природе Адамове са Христовим распећем.[7]

Јаков Беме је вероватно позајмио идеју андрогина не од кабале, него од алхемије, чију терминологију[8], уосталом, и користи. Наиме, једно од имена за камен мудраца било је заправо **Ребис**, „двоструко биће" (досл. „две ствари") или херметички Андрогин. **Ребис** је настао из споја Сола и Луне, или, алхемијским појмовима, спајањем сумпора и живе.[9] Непотребно би било наглашавати важност андрогина за opus alchymicum, после фундаменталних радова К. Г. Јунга.[10]

Мит о андрогину

Није нам намера да даље сажимамо историју доктрине о андрогину у ренесанси, средњем веку и антици. Довољно је подсетити се да је у својим **Дијалозима о љубави (Dialoghi d'Amore)**, Леон Јеврејин покушао да повеже Платонов мит о андрогину са библијским предањем о паду, протумаченом као дихотомија Првобитнога Човека.[11] Једну различиту доктрину, али исто тако усредоточену на првобитно јединство људскога бића, заговарао је Скот Ериген,

који се, пак, инспирисао Максимом Исповедником. За Еригену, раздвајање полова било је део једног космичког процеса. Деоба Супстанци започела је у Богу и вршила се прогресивно све до природе човека, који је тако раздвојен на мушко и женско. И зато сједињење Супстанци мора започети у човеку и довршити се поново на свим плановима бића, укључујући Бога. У Богу, више нема деобе, јер Бог је Све и Једно. За Скота Еригену, раздвајање полова било је последица греха, али ће се окончати поновним сједињавањем човека, иза кога ће следити есхатолошко спајање земаљскога круга са Рајем. Христ је наговестио то коначно васпостављање. Скот Еригена наводи Максима Исповедника, по коме је Христ сјединио полове у својој властитој природи, јер, васкрсавши, није био „ни мушко ни женско, премда се роди и умрије мушко."[12]

Присетимо се и да је више **мидраша** приказивало Адама као да је био андрогин. По **Б'решит раби,** „Адам и Ева беху створени леђа у леђа, спојени раменима: Бог их онда раздвоји ударцем секире цепајући их надвоје. Неки су другачијег мишљења: први човек (Адам) бејаше десном страном мушко а левом женско; али га Бог поцепа на две половине."[13] Али нарочито су неке хришћанске гностичке секте давале идеји андрогина средишње место у својим доктринама. Према подацима које преноси свети Хиполит[14], Симон Маг називао је првобитни дух arsénothélys, „мушко-женски". Наасени[15] су, такође, замишљали небескога Човека, Адамаса, као arsénothélys-a. Земаљски Адам био је само слика небеског праузора: према томе, и он је био андрогин. Будући да људи потичу од Адама, arsenothélys постоји виртуално у сваком човеку, а духовно савршенство састоји се управо у томе да се у себи самом поново пронађе та андрогинија. Врховни Дух, Логос, такође је био андрогин. А поновно коначно васпостављање, „како духовних тако и животних и материјалних чињеница збило би се у једном човеку, Исусу сину Маријином" (Refutatio, V, 6). По наасенима, космичка драма садржи три елемента: 1° првобитни логос као божанску и универзалну потпуност; 2° пад, који за последицу има цепање Створења и страдање; 3° долазак Спаситеља, који ће поново спојити у свом јединству безброј делића који данас чине Универзум. За наасене, андрогинија је један моменат величанственог процеса постизања космичке потпуности.

У Посланици Еугноста Блаженога, чија су два рукописа недавно откривена у Кхенобоскиону, Отац сâм ствара једно андрогино људско биће. Оно, сјединивши се са Софијом, рађа андрогиног сина. „Тај син је отац првородни, Син Човека, кога зову и Адамом Светлости. (. . .) Сједињава се са својом Софијом и ствара силну андрогину светлост која је, по његовом мушком имену, Спаситељ, творац свих ствари, и, по његовом женском имену, Софија, створитељица свега, коју зову још и Пистис. Ова последња два ентитета рађају шест других парова андрогиних духовних бића који стварају 72, а затим 360 других ентитета . . ."[16] Као што се види, реч је о једној процесији која почиње од андрогиног Оца, и понавља се у опадајућим лествицама (удаљенијим од „Средишта" у коме се налази самородни Отац).

Андрогинија је такође потврђена и у **Јеванђељу по Томи,** које, премда није гностичко дело у правом смислу речи, сведочи о мистичкој атмосфери хришћанства у рађању. Прерађено и реинтерпретирано, то дело је уосталом било прилично омиљено међу првим гностицима, а у гностичкој библиотеци у Кхенобоскиону постојао је његов превод на са'идски дијалект. У **Јеванђељу по Томи,** Исус, обраћајући се својим ученицима, вели им: „Кад будете двоје чинили једно, и кад будете унутра као споља а споља као унутра, и горе као доле! И кад сте мушко и женско у једном једином, да мушко више није мушко и да женско више није женско, тад ћете у Царство ући."[17] У једном другом логиону (Бр. 106, изд. Пих; 103 Грант), Исус вели: „Кад учините да двоје буду једно, постаћете синови Човека, те ако кажете: ‚Планино, премести се!' она ће се преместити" (Дорес, II, стр. 109). Израз „постоји једно" помиње се још три пута (лог. 4 Пих; 3

Грант; 10 Грант, 11 Пих; 24 Грант, 23 Пих). Дорес упућује на неке паралеле у **Новом завету (Јован,** 17, II; 20—23; **Римљанима,** 12, 4—5; **I Коринћанима,** 12, 27, итд). Нарочито је важна **Посланица Галаћанима,** 3, 28: „Нема више ни Јеврејина ни Грка, ни роба ни слободна човека, ни мушкарца ни жене; јер сви сте ви тек једно у Христу Исусу." То јединство јесте оно првобитнога створења, пре стварања Еве, кад „човек" није био ни мушко ни женско (Грант, стр. 144). Према **Филиповом јеванђељу** (кодекс X Кхенобоскиона), раздвајање полова — стварање Еве, одвајањем од Адамовог тела — било је принцип смрти. „Христ је дошао да поново састави оно што је тако било (раздвојено) у почетку и да опет сједини двоје. Онима који умријеше јер бејаху раздвојени вратиће живот сјединивши их!" (Дорес, II, стр. 157).

И други списи садрже сличне одломке о сједињавању полова као синдрому Царства. „Упитан од некога о часу кад би требало доћи Царство, сâм Господ одговори: ‚Кад двоје буду једно, споља као унутра, и мушко са женским ни мушко ни женско'" (**II Посланица Климентова,** нав. Дорес, II, 157). Навод који преноси **Посланица Климентова** вероватно потиче из **Египатског Јеванђеља,** из кога је Климент Александријски сачувао овај одломак: „А пошто га Салома упита кад ће спознати ствари о којима им говораше, Господ рече: ‚Кад ногама згазите хаљине стида и кад двоје постану једно и мушко са женским не буде ни мушко ни женско'" (**Стромат,** III, 13, 92; Дорес, II, 158).

Није овде место за проучавање порекла тих гностичких и пара-гностичких формула о божанској потпуности и андрогинији „савршеног човека". Зна се да су извори гностицизма крајње разнородни; уз јеврејску гнозу, спекулације о првобитном Адаму и Софији, у њима се откривају доприноси неоплатоновских и неопитагорејских доктрина, и оријентални, пре свега ирански утицаји. Али, управо смо то видели, већ су свети Павле и **Јеванђеље по Јовану** убрајали андрогинију међу обележја духовног савршенства. Наиме, постати „мушко и женско", или не бити „ни мушко ни женско", јесу пластични изрази којима језик настоји да опише **метаноју,** „обраћење", потпуно извртање вредности. Подједнако је парадоксално бити „мушко и женско" као и поново постати дете, поново се родити, проћи кроз „уска врата".

Очигледно, сличне су концепције признаване и у Грчкој. Платон је у **Гозби** (189E—193D), описао првобитног човека као двополно биће, округлог облика. Оно што занима наше истраживање, јесте чињеница да је, у метафизичкој спекулацији Платоновој као и у теологији једног Филона Александријског, код неоплатоновских и неопитагорејских филозофа као и код херметиста који се позивају на Хермеса Трисмегиста или на Поимандра, или у бројних хришћанских гностика, **људско савршенство било замишљено као неокрњено јединство.** Ово је иначе, било тек одраз божанског савршенства, Свега-Једног. У **Савршеној беседи,** Хермес Трисмегист открива Асклепију да „Бог нема имена али их радије има сва, пошто је он у исти мах Једно и Све. Испуњен бескрајном плодношћу обају полова, он вазда рађа све оно што је намераво да створи.

— Како, велиш да Бог има оба пола, о, Трисмегисте?

— Да, Асклепије, и то не самог Бог, него и сва жива бића и биљке . . ."[18]

Божанска андрогинија

Баш та идеја свеопште двополности, нужна последица идеје о божанској двополности, као узор и принцип сванога постојања, способна је да расветли наше истраживање. Јер, у бити, оно што се имплицира у једној сличној концепцији, јесте идеја да се савршенство, дакле Биће, све у свему састоји у једном јединству-потпуности. Све што **јесте** у правом смислу речи, мора бити потпуно, садржавајући coincidentiam oppositorum на свим нивоима и у свим контекстима. То се потврђује подједнако у андрогинији Богова као и у обредима симболичке андрогинизације, али исто тако и у космогонијама које објашњавају

Свет пошав од космогонијског Јајета или од једне првобитне потпуности у облику лопте. Сличне идеје, симболи и обреди, сусрећу се не само у свету Средоземља и античког Блиског Истока, него и у бројним другим егзотичким и архајским културама. Једно слично ширење може се објаснити једино тиме да су ови митови пружали задовољавајућу слику божанства, то јест коначне стварности, као неподељене потпуности, и, у исти мах, подстицали човека да се приближи тој пуноћи путем обреда или мистичких техника поновног уједињења.

Неколико примера помоћи ће нам да боље схватимо тај религијски феномен. У најстаријим грчким теогонијама, бесполна или женска божанска Бића рађала су сама. Та партеногенеза подразумева андрогинију. Према предању које преноси Хесиод (**Теогонија,** 124, и даље), из Хаоса (бесполног) родише се Ереб (бесполан) и Ноћ (женско). Земља, сасвим сама, роди звездано Небо. То су митске формуле првобитне потпуности, која садржи све силе, дакле све парове супротности: хаос и облике, тмину и светлост, виртуално и очитовано, мушко и женско, итд. Као узорни израз творачке моћи, двополност се сврстава међу одличја божанства. Хера сама роди Хефајста и Тифоеја, и та „богиња брака указује се најпре као андрогин".[19] У Лабранди, у Карији обожавали су брадатог Зевса са „шест дојки распоређених у троугао на његовим прсима".[20] Херакле, јунак мужеван par excellence, размењивао је одећу са Омфалом. У мистеријама Херкула Победника (Виктора Италиота), и бог и посвећеници облачени су у женску одећу; као што је то лепо показала Мари Делкур, сматрало се да тај обред „подстиче здравље, младост, крепкост, дуговечност људскога бића, а можда чак и да дарује неку врсту бесмртности".[21]

На Кипру су обожавали брадату Афродиту, звану Афродитос, а у Италији ћелаву Венеру. Што се тиче Диониса, он је био двополни бог par excellence. У једном фрагменту из Есхила (фрагмент 61), неко, угледавши га, узвикну: „Одакле долазиш, ти, човече-жено, и која је твоја отаџбина? Каква је то одећа?"[22] У почетку, Дионис је замишљан као снажно, брадато биће, двоструке моћи, због његове двојне природе. Тек касније, у хеленистичко доба, уметност га је учинила женственим.[23] Нећемо истицати остала андрогина божанства из синкретизма, фригијску Велику Мајку, на пример, и двополна бића која она рађа, Агдитис и Мизеја. Што се тиче божанског лика који су у древно доба означавали именом Хермафродита, он се усталио прилично касно, негде у IV или II веку, и његова доста сложена историја[24] мање је значајна за наше истраживање.

Нећемо се овде подсећати андрогиних божанстава потврђених у другим религијама.[25] Њихов је број знатан. Сусрећемо их како у сложеним и развијеним религијама — на пример, код старих Германа, у античком Блиском Истоку, у Ирану, Индији, Кини, Индонезији, итд. — тако и код народа архајске културе, у Африци, Америци, Меланезији, Аустралији и Полинезији.[26] Већина божанстава вегетације и плодности су двополна или садрже знаке андрогиније. „Sive deus sis, sive dea"* говорили су стари Римљани за божанства пољопривреде; а обредна формула sive mas sive femina** била је честа у зазивањима. У извесним случајевима (на пример, код Естонаца), ратарска божанства сматрана су једне године мушким а следеће женским.[27] Али што је најчудније: андрогина су и божанства мушка или женска par excellence, што се објашњава ако се има у виду она традиционална концепција по којој се не може у потпуности бити нешто ако се истовремено није и супротност те ствари, или, тачније, ако се није мноштво других ствари у исти мах.

Зерван, ирански бог безграничнога Времена, био је андрогин — као и кинеско врховно божанство Тмине и Светлости.[28] Та два примера јасно нам показују да је андрогинија била особита формула потпуности. Јер, као што смо видели, Зерван је био отац близанаца Ормазда и Ахримана, богова Добра и Зла — а Тмина и Светлост, у Кини као и у Индији, симболизују скривене и очитоване облике коначне стварности.

* Било да си бог или богиња (прев.)

** Било мушко било женско (прев.)

Бројна су божанства називана „Отац и Мајка."[29] То је у исти мах била алузија на њихову потпуност или евентуалну самородност, и назнака њихових творачких моћи. Такође је могуће да је известан број „божанских парова" познија разрада једног андрогиног првобитног божанства или персонификација њихових својстава. Пошто је андрогинија особени знак првобитне потпуности у којој се налазе сједињене све могућности — првобитни Човек, митски Предак човечанства замишљен је у бројним предањима као андрогин. Подсетили смо се напред Адамовог примера. Туисто, први човек германске митологије, такође је био двополан; његово се име етимолошки подудара са старим норвешким tvistr („дводелни") ведским dvis, латинским bis, итд.[30] У извесним предањима, андрогени митски Предак замењен је паром близанаца, као у Индији, Јама и његова сестра Јами, и у Ирану, Јима и Јимах.

Обредна андрогинизација

Сви ти митови о божанској андрогинији и двополном првобитном човеку откривају примерне обрасце за људско понашање. Према томе, андрогинија се симболички реактуализује путем обреда. Циљеви те обредне андрогинизације су многоструки, а њена је морфологија крајње сложена. Није реч о томе да се овде отпочне са њеним проучавањем. Довољно нам је да се подсетимо да, код бројних примитивних народа, увођење у полну зрелост подразумева претходну андрогинизацију новоупућеног. Најпознатији пример — премда и даље недовољно објашњен — пружа иницијатично подрезивање, којим се служе нека аустралијска племена, а које новоупућеном придаје женски полни орган.[31] Ако се има на уму да се, за Аустралијанце, као уосталом и за многе друге примитивне народе, непосвећени сматрају бесполним, и да је ступање у полност једна последица иницијације, дубоко значење тога обреда је изгледа следеће: не може се постати полно зрео мушкарац пре но што се спозна коегзистенција полова, андрогинија; другим речима, не може се приступити једном посебном и јасно одређеном облику бивствовања пре но што се спозна облик потпуног бивствовања.

Иницијатичка андрогинија није увек означена неком радњом, као код Аустралијанаца. У многим случајевима, она је сугерисана прерушавањем младића у девојке и vice versa, девојака у младиће. Обичај је потврђен код неких афричких племена, али и у Полинезији.[32] Може се запитати да ли ритуална нагост, честа у многим иницијацијама полне зрелости, не значи такође једну симболичку андрогинизацију. Исто тако, хомосексуални обичаји потврђени у разним иницијацијама, вероватно се објашњавају једним сличним веровањем, наиме да новоупућени, током иницијатичне припреме, стичу оба пола.

Прерушавање међу половима било је исто тако често и у античкој Грчкој. Плутарх подсећа на неке обичаје који су му се чинили особитим: „У Спарти, пише он, она (жена) која брине о млади обрије јој главу, обуче јој мушку одећу и обућу, па је онда смести на кревет саму и без икаква светла. Муж крадом дође те јој се придружи (Плутарх, **Ликург,** 15). У Аргу, млада ставља себи лажну браду за прву брачну ноћ (Плутарх, **Врлина у жена,** стр. 245). У Кôсу, муж да би примио жену облачи женску одећу (Плутарх, **Грчко питање,** 58)."[33] У свим овим примерима, прерушавање међу половима је брачни обичај. А зна се да су, у архајско доба, у Грчкој, склапања брака следила за увођењем у полну зрелост. Прерушавање се вршило и приликом атинских осхофорија, светковине у којој се могу запазити „остатак мушких иницијација, празник бербе и спомен на Тезејев повратак. Ако су се тако чврсто стопили, то је зато, како је показао Жанмер, што легенда о Тезеју и сама има корене у старом друштвеном обреду искушавања, чије је она, барем делимично, приповедно тумачење."[34]

Али и изван тих остатака иницијатичних преоблачења, прерушавање међу половима практиковало се у Грчкој у извесним дионизијским свечаностима, у Хериним празницима на острву Сâму, и у још

неким другим приликама.[35] Ако се има у виду да су прерушавања била веома распрострањена током Карневала или празникâ пролећа у Европи, а исто тако и у разним светковинама везаним за пољопривреду у Индији, Персији, и другим азијским[36] земљама, схвата се основна функција тог обреда: реч је, укратко, о томе да се изађе из самога себе, да се трансцендира властито стање, јако историзовано, и да се стекне једно првобитно стање с оне стране људског и историјског, пошто претходи успостављању људскога друштва; парадоксално стање које је немогуће задржати у профаном трајању, у историјском времену, али које је важно периодично васпостављати, да би се, ма и на тренутак, повратила првобитна потпуност, нетакнути извор светлости и моћи.

Обредна замена одеће подразумева симболично извртање понашања, изговор за карневалске лакрдије али и за слободоумље Сатурналија. Све у свему, то је једно укидање закона и обичаја, јер је владање полова сада управо супротно од онога какво нормално мора да буде. Преокретање понашања подразумева потпуну збрку вредности, специфично обележје сваког оргијастичког обреда. Морфолошки, прерушавање међу половима и симболичка андрогинизација одговарају церемонијалним оргијама. У сваком од тих случајева запажају се обредно „постизање потпуности", поновно сједињење супротности, враћање првобитном неразлученом. Укратко, реч је о симболичком обнављању „Хаоса", недиференцираног јединства које је претходило Стварању, а тај се повратак неразлученом изражава једним врхунским препорођењем, чудесним умножавањем моћи. То је, између осталих, разлог за обредне оргије које се врше у корист берби или поводом Нове Године: у првом случају оргија обезбеђује пољопривредну плодност; у другом, оргија симболизује повратак прекосмогонијском Хаосу, са урањањем у бескрајни резервоар моћи која је била пре Стварања Света, и која је космогонију учинила могућом. Година која се управо рађа одговара Свету у тренутку стварања.[37]

Првобитна потпуност

Запажа се, дакле, да су ти обреди постизања потпуности путем симболичке андрогиније или оргије пристали за различита вредновања. Али сви се они врше онда кад треба осигурати успех неког **почетка:** било да је то почетак полног и културног живота који се изражава иницијацијом, било Нова Година, или пролеће, или „почетак" представљен новом бербом. Ако се има у виду да, за човека традиционалних друштава, космогонија представља „почетак" par excellence, схватљиво је и присуство космогонијских симбола у иницијатичким, пољопривредним или оргијастичким ритуалима. „Почињати" нешто значи, све у свему, управо стварати ту ствар, дакле руковати једном огромном резервом посвећених сила. То објашњава структурну сличност између мита о првобитном Андрогину, Претку човечанства, и космогонијских митова. И у једном и у другом случају, митови указују на то да је у почетку, in illo tempore, била једна компактна потпуност — и да је та потпуност подељена или разбијена да би се Свет или човечанство могли родити. Првобитном Андрогину, нарочито лоптастом андрогину кога описује Платон одговарају, на космичном плану, космогонијско Јаје или првобитни антропокосмички Див.

И заиста, бројни космогонијски митови представљају првобитно стање — „Хаос" — као компактну и хомогену масу, у којој није био препознатљив никакав облик; или још и као лопту налик јајету, у којој су се Небо и Земља налазили сједињени, или као дивовског Макрантропоса, итд. У свим тим митовима, Стварање се врши дељењем јајета на две половине — које представљају Небо и Земљу — или комадањем Дива, или распарчавањем јединствене масе.[38]

У почетку је, дакле — како на космичком тако и на антрополошком плану — била пунина, која је садржавала све виртуалности. Али та опседнутост „почетком", на коју указују толики различити митови и обреди, мора се, такође, тумачити и у једној другој перспективи. Јер, запажамо да

се тежња ка сједињењу, ка постизању потпуности, премда се потврђује на многобројним нивоима, изражава различитим средствима и иде за различитим циљевима. Поновно сједињавање супротности и укидање противности збивају се како у ритуалној оргији тако и у иницијатичкој андрогинизацији, **али равни остварења нису исте.** Једно поновно сједињавање поларних принципа врши се, такође, и техникама јоге, нарочито оним тантричке јоге. И у том случају тежи се постизању једног „јединства-потпуности", али се искуство одвија у више равни истовремено, а коначно сједињавање да се описати једино трансценденталним појмовима. Другим речима, у равнима магловитога искуства обредне оргије, обредне андрогинизације или враћања прекосмогонијском Хаосу, суочавамо се са тежњама за поновним стапањем и сједињавањем које се могу упоредити, што се структуре тиче, са тежњом Духа да се врати Једноме-Свему. Није потребно инсистирати на тој парадоксалној тежњи Живота да се поистовети са владањем Духа.[39] Важно је, међутим, прецизирати да и ако сви ти митови, обреди и мистичке технике подразумевају апсолутну coincidentiam oppositorum, ако, у погледу структуре, космогонијско Јаје може одговарати обредној оргији, андрогинизацији или стању једног jivan mukta — **јединство-потпуност** није исто у случају онога који учествује у једном оргијастичком обреду и у случају онога који јогом укида супротности.

Неколико примера које ћемо дати омогућиће нам да боље схватимо ту многострукост перспектива и ту различитост нивоа. Већ смо рекли да је андрогин у Грчкој био прихваћен једино као обредна чињеница, и да су децу рођену са знацима хермафродитизма родитељи одмах убијали. Дакле, у том случају нема никакве могуће збрке између **анатомсно-физиолошке** стварности и **обредне** стварности. У сибирском шаманизму дешава се да шаман **симболички** стекне у себи оба пола: његова је одећа украшена женским симболима, и у извесним случајевима шаман настоји да опонаша женско држање. Али познати су и примери шаманизма у коме је двополност ритуално, дакле конкретно потврђена: шаман се понаша као жена, облачи женску одећу, понекад узима чак и мужа.[40] Сматра се да је та обредна двополност — или бесполност — у исти мах знак спиритуалности, општења са боговима и духовима — и извор посвећене моћи. Јер шаман сједињава у себи оба поларна принципа; и пошто његова властита личност чини једну хијерогамију, он симболички васпоставља јединство Неба и Земље, и следствено томе осигурава општење између богова и људи.[41] Та двополност доживљена је ритуално и екстатички; она се узима као нужан услов за надилажење стања профаног човека.

Настрани вид понеких међу овим шаманским поступцима не треба да нас наведе да изгубимо из вида да су крајњи циљ и теолошко оправдање обредне бесполности или двополности били **преображај човека.** Што је се каткада тај преображај покушавао извршити средствима која подразумевају физиолошки преображај шамана, то ниуколико не мења наш проблем. Историја религија зна и за друге случајеве брнања равни: случајеве над се настоји постићи, у равни психолошког искуства, један духовни модус бивствовања доступан једино обредним или мистичким путем.

Исто бркање равни потврђује се код сибирских и индонежанских шамана, који изврћу своје сексуално понашање да би, in concreto, живели обредну андрогинију. Мало је важно је ли у овим последњим примерима посреди спонтано застрањивање, или деградирање једне индијске мистичке технике, технике коју шамани можда нису умели да примене или којој би били заборавили духовни смисао. Битно је да обредна андрогинизација шаманског типа, нарочито онда кад се показује у настраним облицима, одаје очајнички напор да се, конкретним, физиолошким средствима, стигне до једне парадоксалне потпуности људскога бића. Другим речима, и у овом случају треба направити разлику између **циља коме се тежи** и **средстава која се користе** да се он постигне.

Средства могу бити упрошћена, а каткада и детињаста и настрана; тиме се постиже збрајање супротности у конкретном, непосредном смислу израза, и задобија један модус бивствовања који више није људски, али ни изнад људског. Али циљ коме се тежи задржава своју вредност упркос неодговарајућим средствима којима се настоји досегнути.

Превео са француског
Милојко Кнежевић

Белешке

[1] У вези с читавим тим покретом, упор. Mario PRAZ, La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica, Милано—Рим, 1930.

[2] О овоме што следи, упор. Fr. GIESE, Der romantische Charakter, Vol. I: Die Entwicklung des androgynen Problems in der Frühromantik Langensalza, 1919. Упор. такође M. ELIADE, Mitul Reintegrării стр. 76 и даље; Ronald D, GRAY, Goethe the Alchemist (Кембриџ, 1952), погл. X (Мушко и Женско).

[3] Gesammelte Werke, III, стр. 309, пренесено и у антологији Ернста Бенца (BENZ), Adam. Mythus des Urmenschen, Минхен, 1955, стр. 221. и даље.

[4] Gesammelte Werke, III, стр. 306; BENZ, op. cit., стр. 219. Видети такође E. SUSINI, Franz von BAADER et le romantisme mystique (Париз, 1942).

[5] E. BENZ, op. cit., стр. 60 и даље, 67 и даље, 110. Упор. такође J. EVOLA La Metafisica del Sesso, Рим, 1958, стр. 272.

[6] E. BENZ, стр. 125 и даље, 129, итд; J. EVOLA, op. cit., стр. 273.

[7] Der Weg zu Christo, наведено у: Hermann BAUMANN, Das doppelte Geschlecht, Берлин, 1955, стр. 175.

[8] Упор. J. EVOLA, стр. 271. Такође видети A. KOYRÉ, La philosophie de Jacob Boehme, (Париз, 1929), стр. 225.

[9] Упор. дефиницију **ребиса** коју даје Michael Meier, 1687, а наводи John READ, Prelude to chemistry, Лондон, 1959, стр. 239. Упор. такође опис андрогина према једном необјављеном кодексу у CARBONELLI, Sulle fonti storiche della chimica, Рим, 1925, стр. 17.

[10] Упор. посебно Psychologie der Uebertragung, passim; Mysterium Coniunctionis, II, посебно стр. 224 и даље. Такође видети John READ, op. cit., XVI и LX, итд. Упор. Mitul Reintegrării, стр. 82 и даље. Додајмо да андрогин и надаље привлачи савремену теолошку мисао. Упор. нпр. рад Die Gnosis des Christentums (Салцбург, 1939), католичког теолога Георга Кепгена (KOEPGEN), у коме се Христ а такође и Црква и свештеници сматрају андрогинима (стр. 316 и даље: упор. JUNG, Myst. Conj., II, и даље). И за Н. Берђајева, савршени човек будућности биће андрогин, као што је то био и Христ (упор. The Meaning of the Creative Act, 1916, енгл. прев. 1955, стр. 187, упор. и Donald A. LOWRIE, Revellions Prophet. A Life of Nicolai Berdjaev, Њујорк, 1960, стр. 75 и даље).

[11] Leone EBREO, Dialoghi d'Amore, изд. Caramella, Бари, 1929, стр. 417 и даље; E. BENZ, op. cit., стр. 31 и даље.

[12] De divisionibus Naturae, II, 4; II, 8, 12, 14; текстови које наводи EVOLA, op. cit., стр. 180.

[13] Текстови наведени у M. ELIADE, Traité d'Histoire des Religions, стр. 361. Такође видети Mitul Reintegrării, стр. 90 и даље.

[14] Refutatio omn. haer., VI, 18.

[15] Refutatio V, I—II. Упор. M. ELIADE, Mitul Reintegrării, стр. 86 и даље.

[16] J. DORESSE, Les livres secrets des gnostiques d'Egypte, св. I (Париз, 1958, стр. 211. Бит **Посланице Еугноста Блаженога** налази се у једном другом спису из Кхенобоскиона, **Исусова Софија**, чија је једна редакција била доступна већ у Берлинском кодексу. Упор. DORESSE, I, 215 и даље.

[17] DORESSE, op. cit., II (1959), стр. 95; A. GUILLAUMONT, H. Ch. PUECH, итд., **Јеванђеље по Томи** (1959), лог. 17—18; Robert M. GRANT The Secret sayings of Jesus (Њујорк, 1960) стр. 143 и даље.

[18] Corpus Hermeticum, II, 20, 21; прев. Festugière.

[19] Marie DELCOURT, Hermaphrodite. Mythes et rites de la bisexualité l'Antiquité, classique, Париз, 1958, стр. 29.

[20] Marie DELCOURT. op. cit., стр. 30

[21] Ibid., стр. 36.

[22] Текст наводи Marie DELCOURT, op. cit., стр. 40.

[23] „Скида му одећу која је била симбол његове двојне природе: шафрански плашт, појас, златну митру. Оставља га нагог нипошто лишеног мушкости, али и сувише нрхког да би је истакао. Овидије (Метам., IV, 20) и Сенека (Едип, 408) дају му 'девичанско лице', што би јако изненадило архајске сликаре, који су га приказивали са густом брадом" (Marie DELCOURT, Hermaphrodite, стр. 42—42). О Дионисовом хермафродитизму видети такође Karl LEHMANN — HARTLEBEN и E. C. OLSEN, Dionisiac Sarcophagi in Baltimore (Балтимор, 1942), стр. 34 и даље.

[24] О томе ћемо читати у једном богатом поглављу Marie DELCOURT, стр. 65 и даље.

[25] Упор. ELIADE, Mitul Reintegrării, стр. 99 и даље; Traité d'Histoire des Religions стр. 359 и даље.

[26] Доста богату документацију наћи ћемо код Хермана Баумана, Das Doppelte Geschlecht, стр. 129——249. Овде нећемо дотицати проблем хронологије, који је значајан. Х. Бауман сматра да је божанска двополност јасно потврђена тек почев од мегалитских култура (упор. и наша запажања у Revue d'Histoire des Religions, 1958, стр. 89—92). Што се тиче двополности којом L. F. ZOTZ тумачи неке палеолитске идоле (Bull. Soc. Préh. Franc., 48, 1951, стр. 333 и даље) њу су одбацили Бреј (H. Breuil) (ibid. 49. 1952. стр. 25) и Нар (H. J. Narr) (Anthropos, 50, 1955, стр. 543 и даље). То не значи да је концепт божанске андрогиније нужно непознат код примитивних народа (видети нпр. Clyde KLUCKHOHN, у: Myth and Mythmaking, изд. Henry A. MUrray, Њујорк, 1960, стр. 52). Забележимо још и то да, на нивоу архајских култура „потпуност" може бити изражена било којим паром супротности: женско-мушко, видљиво-невидљиво, Небо-Земља, светлост-тмина.

[27] Упор. Traité d'Historie des Religions, стр. 359.

[28] Ibid., стр. 360.

[29] Упор. Alfred BERTHOLET, Das Geschlecht der Gottheit, Тибинген, 1934. стр. 19.

[30] Упор. Mitul Reintegrării, стр. 92.

[31] О том проблему видети M. ELIADE, Naissances mystiques, стр. 62 и даље.

[32] H. BAUMANN, op. cit., стр. 57—58; ELIADE, Naissances mystiques стр. 64.

[33] Marie DELCOURT, HErmaphrodite, стр. 7.

[34] Ibid. стр. 15—16.

[35] Упор. Marie DELCOURT, op. cit., стр. 18 и даље.

[36] Упор. Traité d'Histoire des Religions, стр. 362. Замена одеће приликом склапања бракова, E. SAMTER, Geburt, Hochzeit und Tod (Берлин, 1911) стр. 92 и даље. О том проблему, упор. W. MANNHARDT, Der Baumkultus der Germanen und ihre Nachbarstämme (Берлин, 1875), стр. 200 и даље. 480 и даље; J. J. MEYER, Trilogie altindischer Mächte und Feste der Vegetation (Цирих—Лајпциг, 1937), 1, стр. 76, 86, 88 и даље.

[37] О тој теми видети M. ELIADE, Le Mythe de l' Éternel Retour, Париз, 1949, стр. 83 и даље.

[38] Упор. M. ELIADE, Structure et fonction du mythe cosmogonique (У књизи La Naissance du Monde, Париз, 1959, стр. 471—495).

[39] У вези с тим видети наша запажања о симболизму успења, у Mythes, rêves et mystères, Париз, 1957, стр. 173 и даље.

[40] M. ELIADE, **Шаманизам и архајске технике екстазе**, Париз, 1951, стр. 233 и даље.

[41] Упор. на пример, шаманизам код Нгађу-Дајака; ELIADE, Le Chamanisme, стр. 317 и даље.

■

Теологија бестијаријума

Франческо Замбон

Свет је универзални троп духа, његова симболична слика.

Новалис

Не обраћа се пажња на то да су животиње тајанствене колико и човек и сасвим је непознато да је њихова историја кроз слике исписано Свето писмо, у којем лежи божанска тајна.

Леон Блоа

Invisibilia enim Ipsus [Dei], a creatura mundi, per ea quae facta sunt, intellecta, conspiciuntur (**Рим.** 1,20, „Јер што се на њему не може видјети, од постања свијета могло се познати и видјети на створењима"*; зачетак идеје средњовековног бестијаријума већ је присутан у чувеним речима светог Павла, које у једној формули сажимају суштину платонско-хришћанског схватања према којем је појавни свет сенка или привид надчулних и божанских твари. У средњем веку, писао је Емил Мал, „le monde est un symbole"; но, кренемо ли даље од те почетне тврдње, можемо ли из средњовековне хришћанске мисли извести и **теорију** зоолошког симболизма, можемо ли појединачно утврдити у којим су текстовима одређеније испитиване његове претпоставке и модалитети? У том погледу бестијаријуми не пружају велике могућности — у најбољем случају, ту су неколике успутненазнаке о перспективи из које би религиозан човек требало да приступи проучавању природе. Са друге стране, хришћанска литература не оскудева у опширним и исцрпним расправама које, почев од првих векова наше ере, настају напоредо са ширењем и развојем бестијаријума у средњем веку. Такви списи, који се чак значајно разликују по својим наглашавањима и сенчењима, оцртавају теоријску позадину која се никако не може занемарити при књижевном проучавању бестијаријума. То је позадина коју ћемо овде покушати да реконструишемо сакупљајући њене делове, расуте на страницама теолошких списа, на маргинама коментара оних редака из **Библије** у којима има животињских симбола, или у разним incipit и по предговорима за саме бестијаријуме.

Јасно исказана размишљања о животињској симболици се, уосталом, у првим вековима могу пронаћи и изван хришћанске средине, а посебно у богатој литератури о египатским зооморфним хијероглифима и божанствима, чији је велики део сакупљен и у самом **Физиологу,** а потом коначно ушао у састав хришћанске симболике. Као што је познато, Египћани су били често и жестоко оптуживани за зоолатрију, не само у **Старом** и **Новом завету** или код црквених отаца, него чак и код паганских писаца као што је Целзије, кога је у својим полемикама нападао Ориген. Па ипак, упоредо са ширењем приручника (као што је Ораполов) који су за сваки хијероглиф давали филозофско или религиозно објашњење, нису недостајали ни они који су египатску сакралну зоологију бранили, представљајући је као тајне симболичке књиге за које треба поседовати кључ. Тако Лукијан (у **Deorum concilium**), пошто је у једној подругљивој тиради о Мому изнео аргументе полемике против зоолатријског култа, Зевсу ставља у уста ово свечано упозорење: „То што ти велиш о Мисирцима одиста је страшно; али, о Момо, многе су ту загонетке, и не треба да им се подсмева онај који у њих није упућен." Плутарах систематичније прилази том проблему у неким важним одељцима списа **De Iside et Oriside.** Он допушта да су оптужбе за идолатрију које се обично упућују Египћанима у извесним границама ипак основане, али сматра да је реч само о изопачењу насталом у народу, које је утолико штетније пошто не само да је „учинило смешним њихове верске обреде", него је и „створило опасно веровање, које слабиће и неуке једноставно гура у сујеверје, док цинике и одважне уплиће у груба атеистична умовања". Другачији су, према Плутарху, прави узроци египатског териоморфизма; први од њих, онај који писац најопширније илуструје, управо је његов симболички карактер. Када су у питању, на пример, животиње као што су отровница, мачка или скарабеј, вели Плутарх, „обожавају их зато што у њима увиђају извесну, премда магловиту, сличност са Божјом моћи, попут сунчевог лика одраженог у капима воде". Како би оправдао такав поступак симболизације

* Наводи из **Светог писма** највећим делом се цитирају према постојећем преводу Ђуре Даничића и Вука Караџића. У неким случајевима, међутим, то није било могуће због великих размимоилажења, те су, у складу са потребама анализе, ти делови превођени непосредно из италијанског текста Франческа Замбона. — Преводилац.

(засноване макар и на далеким сличностима) сећа се како су се и сами Грци обилно користили ликовима богова осликаним или изваjаним, и како су питагорејци давали имена божанстава чак и бројевима или геометријским фигурама. Дакле, закључује Плутарх, „ако су најчувенији филозофи — увиђајући да су чак и ствари без душе и тела магловит, посредан одраз божанства — умели на то да обрате дужну пажњу, да цене и више, чини ми се, него што бисмо ми требали да, у складу са обичајима, поштујемо та изузетна својства у створењима обдареним моћима спознаје, душом, осећањима, карактером (односно у животињама), то не значи да их треба обожавати; но, преко њих се сасвим лепо могу божанства поштовати? што ће рећи да су оне по својој природи најјаснија огледала божанског; значи, у сваком случају их треба сматрати за Божје оруђе, или промисао Бога који уређује читаву стварност [. . .] Отуда је божанско, уобличено у тим створењима, извесно не мање племенито од оног уобличеног у делима од бронзе или камена". Рекло би се да је на овим страницама већ савршено назначен појам хришћанских бестијаријума: биће довољно само да се Плутархов неоплатонски бог замени Христом умрлим па васкрслим, па да се добију тачно изложене идеје које ће средњовековље прихватити у најуобичајенијим сликама света као Божјег огледала или књиге. Не појављује ли се можда и сам бестијариум, са својим светим летећим животињама, четвороношцима и змијама, као неки мали део Мисира који се потајно увукао у Христову цркву и у њој процвао?

У хришћанској средини, посебно током првих векова, коментари и егзегетска дела пружају најдрагоценије напомене у вези са зоолошким симболизмом: уистину, тумач је често приморан да, објашњавајући мистично значење неке животиње чије се име или опис налази у **Библији**, размишља о разлозима и основаности такве симбологије, па да тако и предложи неку општу теоријску полазну тачку. Целисходност таквих размишљања потврђује сам историјски развој бестијаријума, чији заметак чине библијске животиње и чија поглавља — готово увек уведена наводом из **Библије** у коме се јавља име животиње о којој се пише — имају управо структуру библијског коментара. Проучавање природе пролази кроз филтер **Светог писма,** из кога су позајмљени и интерпретативни методи и поступци. То прибегавање **Светом писму** има дубоко теолошко оправдање: преузимајући традиционалну доктрину, свети Бонавентура ће учити како је после Адамовог греха Liber naturae за људе постала готово нема и нечитљива, да не открива више Божју свемоћ у њеном пуном сјају: отуд потреба за другом књигом, liber scripturae, која би била, да тако кажемо, глоса или коментар оне прве (која је сада нечитљива) и, откривајући нам скривена и метафорична значења, вратила свим стварима њихову првобитну прозирност.

Оригену дугујемо можда нојопширније и најјасније излагање метафизичких начела на којима се заснива хришћански бестијаријум. У његовом делу многобројна су места на којима, у складу са Павловим учењем, говори о видљивој стварности као о путу спознаје невидљиве стварности и уздизања до ње; у III књизи **Коментара Песме над песмама** он такво учење непосредно примењује на симболику животиња. Тачније, уз стих 2, 9 **Песме над песмама:** „Драги је мој као срна или као јеленче", он испред свог алегоријског објашњења за ове две животиње пише другу напомену у којој исцрпно објашњава теолошке претпоставке тог учења. Из наше перспективе, занимање за ове странице постало је живље због чињенице да у њима стоје нека обавештења и неке полазне тачке проучавања симболике јелена и срне (или газеле) које се готово дословце налазе и у грчкој редакцији **Физиолога.** Због тога су теоријске назнаке које даје Ориген веома блиске идејама које су морале претходити стварању бестијаријума и одиста могле бити прихваћене као њихов манифест или теолошко установљавање.

Он, дакле, најпре ствара неку врсту библијског **досијеа** двају животиња о којима

говори, упозоравајући, међутим, како сваки помен јелена и срне у **Светом писму** треба схватити као симбол; потом призива Бога „како би нам открио тајне **(арканума)** своје речи, окренуо наш ум од људског знања и уздигао га и узвисио до духовног учења (ad doctrinam spiritus)". Већ тим речима упућује нас на то да проучавање животиња које се налазе у **Библији** спада у „духовно учење" и собом носи тајне које нам само Бог може открити. Ориген онда полази од сажетог прегледа суштине платонског поимања појавног савета као сенке и одраза небеских архетипа, па пише: „Павле нас учи како се невидљивост Божја поима путем ствари видљивих, и како оне ствари, које се не виде, могу да се промишљају према правилима разума и сличности (ratione et similitudine) са стварима које се виде. Тако нам он показује да нас видљиви свет упознаје са невидљивим, да наша земља, ова која се налази доле, садржи слике небеске стварности — тако се од овога што је доле можемо уздићи до онога што је горе, и из овога што видимо на земљи можемо спознати и схватити оно што је на небу. Према обличју небеске стварности /.../ творац је уобличио створења која су на земљи." Вреди рећи, закључује писац, како је Бог „можда, као што је човека створио према своме лику и обличју, тако и друга бића створио на прилику неким небеским примерцима (etiam ceteras creaturas ad alias quasdam caelestes imagines per similitudinem condidit)". У том општем симболичком поклапању, Ориген подсећа пре свега на најпарадоксније пример, на гранични случај: пример горушичног семена које „пошто је било најмање међу зрневљем, постаде највеће међу биљкама, тако да на њу могу слетати птице са неба и међу њеним гранама се настањивати", па тако „налик је не само ма којем небеском примерку, већ и самом небеском царству". Једнако као горушично зрно и све друго зрневље, вели Ориген, имаће на небу узор којем ће сличити; а ако то важи за биље, важи и за животиње, крилате рептиле и четвороношце". Горушично зрно, примећује он, пошто га људи користе за храну, у Јеванђељу постаје симбол небеских ствари: „тако и о другом зрневљу и биљу, травама, корењу, па чак и животињама, можемо мислити, као да они људима служе и телесно им користе, али и да представљају и обличја и ликове твари небеских (incorporalium rerum formas et imagines), путем којих се душа може научити посматрању и оних невидљивих, небеских твари".

У прилог овим тврдњама Ориген наводи чувени одломак из **Књиге проповедникове**, у којој краљ Соломон, главни јунак и наводни писац тога дела, каже како је путем божанског откровења дошао до спознаје „суштине света и својстава елемента, почетка и краја и средине времена, смене солстиција и смењивања годишњих доба, годишњег окретања и положаја звезда, природе животиња и нагона звери, жестине људског духа и мисли, разлике између биљака, и моћи корења"; затим закључује: „и упознао сам све оно што је скривено и што је видно". Тим речима, коментарише писац из Александрије, Соломон „показује како све видљиве твари наликују и стоје у вези са тварима невидљивим"; према томе, може се сматрати како је онај који је „створио све у знању, створио сваку врсту видљивих ствари што су на земљи тако што је у њима самим поставио начела спознаје невидљивих ствари небеских (doctrinam quandam et agnitonem rerum invisibilium et caelestium)". Међу знањима која **Књига проповедникова** приписује Соломону, налазе се и „природа животиња и нагон у звери"; пошто је показао како све појаве космолошког и астрономског реда, које су набројане у одељку о којем је реч, имају себи одговарајуће на вишем нивоу стварности, и да су само њихов одсјај, Ориген наставља: „На исти начин треба схватити и оно што је речено о природи животиња и нагонима у звери. У ствари, да нису добро познавали природу животиња, нити би Спаситељ рекао у Јеванђељу: ‚Реците овој вучици' (**Лука**, 13, 22), нити би Јован (Крститељ) рекао неким људима: ‚Змије, породи аспидини' (**Матеј**, 3,7). „Затим сле-

де и други многобројни примери зоолошких метафора из **Библије**.

У природи, као и у **Светом писму**, закључује Ориген, „може се повезати видљива област са невидљивом, оно што је појавно са оним што је скривено, што је телесно са бестелесним, схватити како је и сам свет створио божански ум и распоредио га тако да нас, захваљујући оним стварима које служе као примери (rebus ipsis et exemplis), учи о невидљивим стварима полазећи од видљивих, и из земаљске стварности нас преноси у небеску". А ако је то тачно, закључује он, „тиме се постиже да се и ова видљива срна и јеленче, о којима говори **Песма**, односе на нека начела бестелесних ствари, па тако као да се на оне невидљиве и скривене јелене (illis occultis et invisibilibus servis) односе речи: **Глас Господњи јелене води на савршенству (Псалми**, 28,9). Каквом би, у ствари, савршенству глас Господњи могао водити јелене? Какав ли им наук стиже од гласа Господњег? Ако, међутим, потражимо духовне јелене, чија су слика и прилика ове телесне животиње, наћи ћемо да њих глас Божји може уздићи до највишег савршенства"; следи мистичка интерпретација двају животиња из **Песме.** Дакле, постојање небеског бестијаријума претпоставка је хришћанског бестијаријума, који у онај први непрестано мора упирати поглед. Симболичка интерпретација није ништа друго до уздизање у непојмљиво краљевство духовних лавова, једнорогâ, газелâ или јеленâ.

Највеличанственији опис животиња које чине mundus archetypus читамо у Плотиновим **Енеадама;** Плотин је био, или готово да је био савременик Оригенов; као и он, био је ученик Амонија Сакаса у Александрији, само неколико година касније.

У седмој расправи шесте **Енеаде**, говорећи о стварању телесних ствари на основу небеских узора, учи нас како је најпре општа Душа створила нацрт света и како је, потом, свака душа понаособ настала усклађујући сопствено устројство том првобитном нацрту, исто онако како се глумац прилагођава драмској улози која му је додељена. Дакле, тамо, у духовном свету, не само да постоје архетипи рационалних бића, већ и архетип бића без разума, као што су животиње, биљке или друге материјалне ствари: имагинарни коњ, односно замисао или појам коња који тамо постоји, неопходно ствара наше земаљске коње; исто се може рећи за сваку другу животињу. Ученику који га, збуњен, упита како је могуће да у божанству постоји тако огромно крдо животиња, Плотин одговара како Разум, пошто је један, поступно добија различите облике; тако ни мисао не престаје да буде мисао макар она представљала и неразумну животињу. Далке, вели, „пошто се моћи Разума развијају, оне у висинама увек остављају понешто; како напредују, тако постепено напуштају неке ствари — прво једну, па другу; када виде како је животиња непотпуна, како јој сада опет нешто недостаје оне јој, онда, неку другу ствар додају. На пример, одбацују канџе, повијене нокте, оштре кљове или рогове, ако они више нису довољно корисни за живот". Свака ствар већ постоји у једном свету архетипа, који претходи овом нашем — ту спадају чак и духовни нокти, рогови и канџе; тамо, вели Плотин, постоји читава једна жива земља у потпуности прожета разумом, „земља по себи или првобитна земља, од које потиче ова наша земља". И та земља, одређује он даље, „није пуста, него је много живља од наше; на њој има свих животиња које се овде називају земаљским, као и биљкама које су такође живе. Тамо постоји и море, универзална вода постојаног тока и живота, и у њој све водене животиње. И ваздух је део тог духовног света, па тако и животиње ваздушне које му принадлежавају; када се нађоше у средини која је сва живот, како су и могле, а да не живе, када животиња има и у нашем ваздуху? Природи сваког од великих делова света духовног неопходно одговара природа животиња које су у њој. Природи и бићу духовнога неба одговарају својства и биће свих животиња које се у овоме налазе, и не би могло њих ту да не буде, а да и оно не престане да постоји. Питати одакле до-

лазе животиње исто је што и питати одакле небо, одакле живот, општи живот, општи Дух и општи Разум тамо где нема сиромаштва ни беде, него је све пуно и врви од живота". Рекло би се да су Ориген и Плотин имали исту задивљујућу визију небеске фауне, чија је ова наша само слика или алузија коју треба дешифровати — у њој је праоснов Оригенове зоолошке симбологије. Изузев што Плотинови архетипи — који су „првобитне мисли" — чисте идеје или појмови, код Оригена добијају историјско одређење хришћанског откровења и постају ознаке или имена Христа, ликови светаца, узори врлине.

Готово као кратак преглед Оригенових размишљања појављује се уводни одељак текста прве грчке редакције **Физиолога** у рукопису који потиче из XIII века, Амбросијевом кодексу, где читамо: „О природи и навикама животиња и како оне воде од појавних ствари духовнима, и на који начин **Физиолог** преко природе животиња представља и означава како земљом влада Господ Бог и Спаситељ наш Исус Христос".

Подређеност природних наука теологији, а посебно проучавању **Светог писма,** још је јасније и систематичније утврдио и потврдио свети Августин у спису **De doctrina christiana,** који је врста техничког приручника за егзегете, и где је дефинисан програм превасходног образовања које подразумева све профане дисциплине (од граматике до музике и филозофије) корисне у проучавању светих списа; програм који одиста представља, као што је писао Мару, „la charte fondamentale de la culture chrétienne". Оно што нас занима да размотримо спада у општу теорију знакова чија су начела изложена у првим поглављима II књиге. Пошто је васељену поделио на ствари (res) и знаке (signa), и знак одредио као „ствар која нас, осим утиска који оставља на наша чула, подстиче да мислимо и на нешто друго", свети Августин даље разликује природне знакове (signa naturalia, односно оне који означавају и без учешћа воље или жеље, као што је дим знак за ватру, или траг знак за животињу), и интенционалних знакова **(signa data),** што ће рећи, они који су створени да би били коришћени као знакови (на пример, речи) — овој последњој категорији припадају и знакови divinitus data **Светог писма,** који су предмет Августинове расправе. Они су, са своје стране, подељени на два типа: signa propria и signa translata; пример који наводи Августин, како би илустровао ову дихотомију, управо је једна животиња, во. Он пише: „Знакови су или знакови у правом смислу, или знакови у пренесеном смислу. Зову се знакови у правом смислу када се користе како би означили предмете за које су и створени; на пример, кажемо ,во' када мислимо на животињу коју сви који говоре нашим језиком заједно са нама називају тим именом. Знакови су у пренетом смислу када се сами предмети које означавамо њиховим именима користе како би означили неки други предмет. На пример, кажемо ,во' и тим слогом мислимо на животињу која се обично назива тим именом, но осим тога, нас та животиња подсећа на јеванђелисту кога је **Свето писмо,** према Апостоловом тумачењу, одредило следећим речима: да не завежеш уста волу који врше (**1. Кор.,** 9,9)." Знакови са пренесеним смислом, дакле, не претпостављају више (као у класичној реторици) неко премештање или преношење значења, већ напротив, собом носе наслаге семантичких слојева: прво значење или (по Августину) означени предмет, у ствари, са своје стране постаје означитељ, као што се догађа у случају Павловог позивања на вола, симбол јеванђелисте.

Августинова семиотика се тако укључује у традиционално поимање — које сâм Августин више пута прекорева — према којем је свака створена ствар знак или симбол духовне стварности и у природи не постоји ствар која нам не говори о Творцу, која није белег или траг божји. То налазимо изложено посебно у значајном 55. писму, где он, одговарајући Ђенару на оптужбе због празноверја, које су нарочито манихејци упућивали хришћанима због њихових честих алузија на звезде, тврди

како не само да се сунце и месец, већ и ма која друга природна ствар, могу уздићи ad divina mysteria significanda. Тако Августин, у разматрању аналогном ономе које је развио Плутарх у вези са египатским животињама, одлучно пориче да се коришћење зоолошких симбола може представити као облик идолатрије. Не треба због тога, вели он, „оптуживати онако како је Апостол оптуживао оне који су обожавали и служили створењу радије неголи Творцу који нека је благословен на вјеки вјеков. Јер ми не обожавамо животиње, иако Христа зовемо јагњетом и телетом, нити обожавамо звери зато што су њега назвали лавом јеврејског племена, нити камен зато што је камен Христос био, нити Сионску гору због тога што она представља месец, премда се од тих створења небескога свода као и од многих других земаљских бића узимају симболични ликови како би се објасниле свете и мистичне ствари". А нешто даље, ова симболична визија природе као да налази исте оне тајне и узвишене нагласке каквих има у визији коју је описао Ориген на страници која говори о кошути и јеленчету из **Песме над песмама.** Ако се, пише Августин, симболичке слике изведу „не само од неба и од звезда, већ и од нижих бића, којима би се означило остварење божанске замисли спасења, оне представљају некакав речит и делотворан путоказ на спасењу, који може ганути осећања следбеника подижући их од видљивих ствари невидљивима, од телесних духовнима, од привремених вечнима".

Но Августин се одређеније бави темом животињске симбологије у одељцима које у спису **De doctrina christiana** посвећује објашњавању signa translata расутих по **Светом писму.** Њихова нејасноћа, каже он, може бити било језичке природе (као у случају тропа, имена или страних речи, итд.), и у том случају захтева одговарајућа филолошка објашњења (linguarum notitia), или може бити објективне природе (помињање непознатог камења, биљака и животиња, мистичних бројева, музичких појмова, итд.) и тада је неопходно барем опште познавање свих профаних дисциплина које би могле унети нешто светла у та питања. Пример који први наводи управо је из природних наука, тачније из зоологије. Августин, у ствари, пише како „непознавање ствари сликовите изразе чини нечитким, када не познајемо природу животиња или камења или биљака или других ствари које се у Светом писму налазе због некакве сличности (similitudinis alicuius gratia)". Како би то потврдио, он се сећа двеју старих легенди о змији које, ако се примене на неке речи Христа или светог Павла у којима се та животиња помиње, омогућавају, по његовом мишљењу, да се до краја схвати њихово духовно значење — то су легенде које се, између осталог, налазе и у **Физиологу** заједно са тим мистичним алегоријама. Дакле, закључује свети Августин, „пошто познавање природе змије расветљава многе сличности са овом животињом, тако честом у **Светом писму,** непознавање неких животиња, које се такође у њему налазе како би деловале путем сличности (per similitudines) ствара озбиљне препреке ономе који хоће да их разуме". Овде латински писац само понавља, претварајући у одређени програм проучавања, оно што је, мање систематично, већ изрекао Ориген: ако су, као што је овај писао, Христос, Јован Крститељ, Пророци, и сви надахнути аутори познавали природу животиња, морао би да је познаје и тумач који жели да продре у смисао њихових речи и метафора. Тај захтев води светог Августина, на последњим страницама II књиге, истинском, својственом теолошком оправдању бестијаријума, недвосмисленом признавању његове улоге у оквиру хришћанске културе. Како би се сваком хришћанину пружила могућност да избегне замарајућа и обимна читања која сама по себи нису занимљива, помогло му се да за кратко време добије ону количину података који му могу бити од користи, предлаже да се сачине каталози или приручници који би, као они који постоје за сакралну ономастику или као Еузебијева **Хроника,** садржали само податке и појмове који су неопходни за разумевање **Светог писма:** „чини ми се — каже он — ако неко од оних који би мо-

гли то учинити жели да се у корист браће подухвати једног без сумње корисног труда (benignam sane operam), тај би могао покушати да раздвоји, врсту по врсту (ea generatim dirigens), свако непознато место, животињу, биљку и дрво, камен и метал и сваку другу врсту на земљи, и то само од оних које су поменуте у **Светом писму**". У тим делима понаособ посвећеним животињама, биљкама или камењу, није тешко препознати управо теоријски модел средњовековних бестијаријума, хербаријума и лапидаријума. Неколико редака даље свети Августин се и пита да ли расправе те врсте већ негде постоје, иако их он никада није имао у рукама; при том додаје како су „можда неке од њих, а можда и све већ написане, као што су пронађена многа дела писаца које нисмо сматрали добрим и ученим хришћанима; ипак, овакви списи остају непознати, или кривицом великог броја немарних људи, или кривицом злонамерних, који су их сакрили".

По Августину, животиње уопште, а пре свега оне које помиње **Свето писмо**, треба схватити као слике, метафоре, симболе од користи за верско образовање. Проучавање њиховог понашања достојно је пажње само у онолиној мери у којој нам оно чини доступнијим виша знања. Знања из зоологије и легенде тако постају обичан скуп примера, илустрација: за Августина је, као што ће то бити касније у средњем веку, њихово натуралистичко разумевање потпуно безначајно. Та идеја више пута је изражена у бескрајним Enarrationes in Psalmos, уз тумачења зоолошких поређења или алегорија која предлаже сакрални текст. Fortasse hoc verum, fortase falsum sit, примећује Августин у коментару сто првог **Псалма**, у вези са пеликаном који оживљава своју децу сопственом крвљу; али „ако је истинито, видите како се на одговарајући начин прилагођава (quemadmodum . . . congruat) ономе који нам је својом крвљу повратио живот". На другом месту, на сличан је начин писао: „Браћо, било да су истините оне ствари које су речене о змији и орлу, или напротив, да су легенда коју створише људи уместо истине, у сваком случају у **Светом писму** се увек налази истина и не приповеда нам без разлога **Свето писмо** такве ствари. Проверимо, дакле, шта те слике значе, па нам неће бити тешко утврдити одговарају ли или не одговарају истини." А у вези са **Псалмом** 102,5 (renovabitur ut aquilae iuventus tua), тврди како је оно **о** орлу кадром да се подмлади „обично поређење (са ускрснућем), које се може извести из једног смртног бића како би се на тај начин означила, а не показала, нека бесмртна ствар (quantum de re mortali potuit trahi ad rem utcumque significandam immortalem, non ad demonstrandam)". Налазимо се, као што се може видети, пред антиподом научне визије природе у модерном смислу: у животиња је, као и у дрвећа и метала, важна њихова сагласност са откривеним поукама, њихова вредност шифре или знака, њихов significatio — који су Филип де Таин и Гијом Свештеник у својим бестијаријумима звали la signefiance.

Од овога је недељиво схватање према којем свака животиња може имати чак и супротна симболична значења, у зависности од тога да ли се узима у обзир ова или она њена природна особина. Такво поимање формулисано је само у **Физиологу** — како би предупредило примедбу коју би читалац могао ставити — у поглавље о вивку, лику Христа: — Но ти ћеш ми рећи: ,Вивак је према Закону нечист, па како се онда може поредити са Спаситељем?' Али и змија је нечиста, а Јован ипак сведочи речима: **И као што Мојсије подиже змију у пустињи, тако треба син човечиј да се подигне (Јован**, 3, 14). Јер двоструке су природе сва створења, хвале вредна као и погрде." Таква амбивалентност, која обележава архаичне симбологије и потиче од њихове способности да се истовремено отварају на супротним аспектима стварности, мушком и женском, надређеном и подређеном, позитивном и негативном, била је добро позната хришћанским ауторима; тако свети Амброзије, пошто је отровницу тумачио као изузетан пример брачне верности, а потом као пример прељубничке страсти, упозорава: „немојте

мислити како сам себи противречим када користим поређење са овом отровницом испрва у добром, а потом у лошем смислу . . . „Но, свети Августин нам још једном, у III књизи **De doctrina christiana,** даје изричито и јасно објашњење. Он каже како свака ствар у **Библији** (на коју се стално позива) може имати различита, па чак и супротна значења. Наилазимо на супротна значења, тачније, cum alias in bono alias in malo res eadem per similitudinem ponitur, то јест „када се иста ствар користи као поређење час у добром, час у лошем значењу", као што је, на пример, вели он, случај са лавом који „означава Христа тамо где се вели: **ево је надвладао** лав, који је од кољена Јудина [Апок., 5,5], али означава и ђавола када пише: **супарник ваш, ђаво, као лав ричући ходи и тражи кога да прождере** [**1. Петар,** 5,8]. Тако се и змија узима у добром значењу [када читамо]: **будите дакле мудри као змије** [**Матеј,** 10, 16], али и у лошем значењу [тамо где пише]: **змија Еву превари лукавством својијем** [**2. Кор.,** 11,3] [. . .] А тако и у многим другим случајевима". Неколико векова касније, Рабан Марвин ће опширно примењивати то начело у својем **De rerum naturis,** где су многе животиње у зоолошком одељку алегоријски објашњене било in bonam или in malam или, пак, in contrariam partem: небески и паклени бестијаријум се тајанствено поклапају, унутар истих симбола исте празне маске животиња које представљају Христа могу сакрити и злог, лукавог Подражаватеља.

У простору који временски и у погледу доктрине иде од Оригина до светог Августина, уобличавају се теоријске основе бестијаријума које ће остати током читавог средњег века; уза све то, премда су им претпоставке заједничке, Августиново поимање већ се осетно разликује од схватања александријског писца. За Оригена је свако телесно створење, свака животиња понаособ одблесак, несавршена копија свог вечног архетипа или узора: видљиве планине одсјај су невидљиве орографије, земаљска флора тачна је слика оне небеске, животиње из наших мора и наших шума репродукују бестелесну фауну која живи у духовном свету. Због тога је однос између симбола и ствари коју он представља однос онтолошки, неопходан, уписан у сам склоп васионе: објашњавати значи показати у свакој ствари скривени логос. Код Августина, напротив, није тако — за њега свака природна ствар, свака чињеница, без обзира да ли је она стварна или легендарна, може потпомогнути размишљање о откривеним истинама само ако покаже да је унеколико налик, да се у извесној мери слаже са тим истинама. Својеврсни однос између сваке животиње, дрвета или камена и одговарајућих идеалних архетипа више се не подразумева — било која ствар може надахнути делотворно поређење или расветлити неко нејасно учење, све може постати пример или поређење. У одељку списа **Enarrationes** у којем се говори о „зверима из шуме" из **Псалма** 103,20, свети Августин пореди натуралистичке слике са словима алфабета, која немају једном засвагда утврђену вредност, већ добијају различите вредности у зависности од места које имају у речима: камен, вели он, significat alia atque alia, sicut littera quo locco ponatur vide, ibi intellegis eius vim; тако и лав и друге животиње. Оваква промена тачке гледишта савршено одговара ономе што се може видети у развоју бестијаријума од првобитног грчког облика до средњолатинских и романских прерада: испрва се представљао као једно од многобројних хеленистичких открића о тајнама природе, заодевено хришћанским рухом, откриће у којем је магијски или симболички чинилац нераздвојив од натуралистичког; затим се шири у читав низ све богатијих збирки, у којима се тежи на удаљавању првобитне везе међу зоолошким појмовима и алегоријама, те херменеутично начело које је увео **Физиолог** постаје обична схема, на готово механични начин примењива на било коју стварну или фантастичну животињу.

Августинова теорија сачувала је свој утицај кроз читав средњи век; расправу о поређењима са животињама у **Библији,** ко-

ја се налази у књизи **De doctrina christiana**, на пример, дословце ће преузети Рабан Маварин у својем **De institutione clericorum.** Али у средњовековној мисли се може наћи и једно другачије поимање зоолошког симболизма, које нам, пошто није непосредно утицало на бестијаријуме, можда открива дубље разлоге због којих животиње прећутно уживају повластице у њиховој семиотици. То схватање први пут је систематично изложено у **Corpus**-у списа који се приписују Дионизију Ареопагити; касније га развијају његови средњовековни следбеници коментатори, а у латинској средини посебно Јован Скот Еригена, који ће му прикључити и материју преузету из бестијаријума. У другом поглављу **Небесне хијерархије**, Дионизије превасходно приступа проблемима који се односе на традиционално представљање анђела, и даје нацрт за једну потпунију теорију симбола у којој је за животиње, пре свега оне фантастичне и чудовишне, одређено посебно високо место. У **Светом писму** он разлкује два типа, две различите врсте симболизма: с једне стране, ту су „слични симболи", који представљају анђеле или саму Теархију на начин који колико год је могуће више одговара и примерен је њиховом достојанству (на пример, блиставе или сјајно обучене прилике); са друге стране, „различити симболи" их, напротив, представљају у облику неког од најнижих створења достојних презира, као што су камење или жиотиње, или као чудовишна бића, као што је, на пример, тетраморф. Али зашто су, пита се Дионизије, надахнути писци користили и ову другу врсту слика, та готово светогрдна обличја, те како би рекао Јован Скот, incongrue et tenebrose dissimilitudines? Зацело се не може сматрати како „небеске и божанске душе имају много ногу и много лица и да су уобличене по узору на животињско биће волова или зверско биће лавова, нити да поседују лик као орао повијена кљуна, или густо перје птицâ"; нити би се могло замислити како у небеским просторима „врве мноштва ловаца и коња и звукова које стварају мукање и уређена јата птица и многих других животиња и још простијих тела", односно, све оно што нам описују Исаија и Данијел, Езекиљ и Јован.

Ништа од свега тога. Реч је, упозорава Ареопагита, о обичним алегоријама, о поетским маштањима која су измислили свети теолози како би означили небеску стварност коју наш дух иначе не би био у стању ни да замисли; Јован Скот у ту сврху користи термине **similitudo, metaphora, imago, symbolum.** Per figmenta in non figmentum: од најружнијих или најизобличенијих сликâ, од најодбојнијих животињских обличја треба да се успнемо до духовних истина и мистичких просветљења која су у њима скривена. Пре свега у њима. За Дионизија су различити симболи, осим што су потпуно дозвољени са тачке гледишта доктрине, парадоксално, и надмоћни над онима који су слични или одговарајући. Разлог те надмоћи је двострук: на првом месту, они својим ругобним загонеткама јамче неприкосновеност божанских тајни и бране приступ ка њима лаицима и неупућенима; осим тога, њихова безначајна и презира достојна природа допушта нам да лакше измеримо удаљеност симбола од ствари коју он представља, створења од Творца, и ослобађајући нас од сваког уживања у антропоморфном, принуђује нас да се отргнемо од материјалних облика како бисмо се уздигли до контемплације небеских ствари. Но, унутар тих још увек парцијалних разлога назире се одређена подударност између сличних симбола и катафатичке или афирмативне теологије, с једне стране, и несличних симбола и апофатичке или негативне теологије, са друге. Ова последња, славећи Бога „појавама које ни по чему на њега не личе, називајући га Невидљивим, Бесконачним, Несхватљивим, и другим изразима којима се не означава оно што он јесте, већ оно што није" више се приближава истини него што то чини катафатичка теологија која, покушавајући да га одреди светим и задивљујућим именима, не успева у њима да сакупи сву неизрециву природу која је изнад свих ствари и сваког живота; из тога следи, пише Дионизије „да је метод описивања

уз помоћ несличних ствари онај који више одговара невидљивим стварима". In divinis rebus, објашњава Јован Скот, негација је истинита док је афирмација метафоричка: несличнни симболи, пре поричући и скривајући неголи откривајући и потврђујући, настоје управо да себе избришу као телесна бића да постану прозирни, да превазиђу сопствена правила видљивих знакова. Чини се да је природа у овим знаковима, посебно када су у питању животиње и чудовишта, спремнија да се расцепи како би омогућила да се појави оно трансцендентално: последња маска на незамисливом лицу Бога је маска чудовишта или крволочне звери.

Бестијаријум или Књига о чудовиштима тада би неочекивано постала дослован израз највиших теолошких и метафизичких спознаја — чулни облик самог порицања. У **Небеској хијерархији** пажња се, пре свега, усмерава на зоолошке симболе који се односе на анђеле и на „сакрално објашњавање животињских облика, који су свети симболи небеских спознаја, као и на поређења изведена из других телесних ствари (људске страсти, одећа, атмосферске појаве, метали, итд.), а последњи одељак последњег поглавља расправе посвећен је опису својстава којима лав, во, орао или шарени коњи одражавају неке анђеоске особине. Но, малобројни наведени примери указују на могућност да се сачини бестијаријум који би био целовитији; ако, додаје Дионизије, „не бисмо обраћали пажњу на правила беседе, него на одговарајући начин прилагодили појединачна својства сваке животиње и свих њихових телесних облика небеским особинама управљајући се према несличним подударностима, тако би се њихова способност да се разгневе претворила у духовну снагу, чији је последњи одјек гнев; тако би се похлепа претворила у љубав према Богу, укратко, тако бисмо повезали сва осећања и многе стране безумних животиња са нематеријалним значењима и сједињујућим особинама небеских твари". Како би се установио такав однос значења, упозорио је претходно Дионизије, треба имати на уму да би „такве духовне твари на другачији начин (altero modo) поседовале оно што је на други, опет, начин приписано овоземаљским бићима"; тако у овим сликама безумност и неосетљивост представљају оносветовну природу анђела, која „је изнад пролазног и телесног расуђивања које је нама на дохвату, и с ону страну материјалних осета, туђа телесним душама". И управо у томе лежи надмоћ животињских и изобличавајућих симбола: оно што се у њима јавља као одсуство или недостатак, у небеској стварности представља трансценденцију и вишак; у мрачној празнини једних верно се одражава заслепљујућа пуноћа других. Тај парадоксални еквивалент изузетно је убедљиво илустровао у свом коментару Јован Скот. Пошто је навео Павлову изреку према којој stultum Dei sapientus est hominibus (**1. Кор.,** 1,25) и приметио како Апостол ту хвали савршенство божанског Знања in figura stultitie, он наставља тврдњом како на сличан начин „када читам или чујем да се духовна суштина појављује или је представљена у облику неразумних животиња или према обличју материјалних ствари без живота и чула, то треба да разумем не као недостатак разума и осетљивости, већ као савршенство којим она превазилази наш разум и наша чула". Aliter enim furor in leone diffinitur, alter in angelo: безумље је defectus rationis код животиња, али supereminentia rationis и superrationabilitas у небеских суштина. Неколико страница даље Јован Скот Еригена, као раније Ориген, наводи пример из Јеванђеља о горушичном семену, најмањем међу зрневљем а највећем међу симболима. Често, пише он, „видимо како учени људи признају већу вредност животињама, плодовима, травама, врстама сасвим достојним презира, неголи оним најлепшима. Одиста, шта је безначајније од семена горушичног, и која је ствар, у исто време, на већој цени и вреднија од њега, откако је упоређено са хришћанском вером и са самим Христом, како нас учи парабола из Јеванђеља?"

Nulla enim maior laus est ea que contrariorum comparatione assumitur: то је закон обрнуте аналогије или основно на-

чело свих сакралних симбологија, на основу којега „као што је лик некога предмета у огледалу покварен у односу на предмет, оно што је већ и прво у главном низу барем наизглед је најмање и последње у појавном". Дакле, животињски симболи могли би се легитимно односити не само на анђеле, већ и на саму Теархију: Дионизије пише како свети Списи, како би означили Бога, представљају његов лик или племенитим и узвишеним стварима, као што је сунце или зорњача, или средњим стварима, као што је ватра и вода, или, пак, стварима најнижег реда, као што су маст и камен. Међу овима последњима, међутим, крајња граница везана је за животињске симболе: тумачи мистериозне теологије, примећује он, Теархији приписују и „животињски облик приписујући јој особине лава и пантера и говорећи како ће бити као леопард и као разбеснела мечка. Додаће и најружније од свих поређења, оно које изгледа најнеприкладније: сви који су упућени у божанске ствари преносе нам како је Бог себи приписао обличје црва". И управо су то најбожанскији и најсветији белези јер се они, осим што чувају тајну и отклањају сваку опасност од повезивања са видљивим ликовима, више него други приближавају „истинским порицањима" која обележавају највиши облик теологије, апофатички облик. Однос између апофатичке теологије и зоолошке симбологије изразио је Јован Скот у формалним терминима: схематизујући Дионизијеву мисао, он изјављује како „на исти начин на који божанске ствари могу бити највише слављене, односно најјасније обележене пре истинским негацијама него метафоричким афирмацијама, те исте божанске ствари боље и делотворније продиру у људску свест путем необичних поређења и помоћу слика најружнијих од свих материјалних ствари, него ли путем лепих слика небеских и духовних ствари . . . Зато као што Бога више слави онај који му одриче сваки атрибут од онога који му признаје понеки, тако га боље исказује и слави онај ко му даје облик звери . . ."

И спајајући позивања на животиње које се већ налазе у **Небеској хијерархији** са подацима нађеним највећим делом у **Физиологу**, Јован Скот на крају, пише прави правцати бестијаријум у малом, где је Христос замењен дионизијевском Теархијом као Представом божанства. Он, наиме, објашњава како крајње тачке свемира, између којих животиње „због своје способности да означавају божанску стварност нису последње, него највише и непојмљиве, и боље од било кога другог означавају људску и божанску природу јединородног Сина Божјег, Господа и Спаситеља нашег Исуса Христа". У одељку посвећеном црву (који обележава суштину Христовог бестијаријума) задивљујуће је сажет оквир доктрине, и омогућава се да се назру најскривеније тајне средњовековне зоологије. Симбол црва овде је повезан, па се чак и идентификује, са чистим и небеским симболом феникса. Сам бестијаријум наводи на такво поређење; у њему се чита како ће се феникс, пошто се запалио над олтаром у Хелиополису, кроз три дана поново родити из црвића који се налази у његовом пепелу. Јован Скот даље пише: „Божански учењаци, или теолози, преносили су предање према којем је само Знање себи приписивало облик црва, можда на месту на којем је кроз уста Пророка речено: **А ја сам црв, а не човјек** [**Псалми**, 22,6]. То се мора схватити као да се односи на Христа, који није рођен из мушког семена, него је, као што се црв рађа из обичне земље, тако и он примио своје тело од утробе једне вечне и незаражене Девице. Тако у природи не постоји ништа безначајније од црва, који се рађа из обичне земље, па ипак је њиме представљено отеловљење Божје Речи, која превазилази свако чуло и сваки ум . . . Тај мистични црв можда није онај исти по чијем се лику сваких петсто година рађа црв из пепела арапске птице феникса кога је прождро пламен што се ослободио из његових прса, и који се од онда обнавља као и раније што је? Христос је одиста сагорео у пламену Мукâ које је примио

по сопственој вољи, па, као и чудесни црв, сишао у Пакао. Али после три дана се вратио, и његови Апостоли, који су га видели како гори на крсту, видеше га како ускрсава у духовном телу и како се, летећи на крилима врлине, успиње свом оцу." Ово је изузетна страница, на којој се под животињским знаком појављује исказана сама анагогична природа симбола, која нас из понора твари уздиже до божанских висина: свети симбол је један гадан и гнусан црв из кога ће на крају узлетети чудесни, скривени феникс. Тако животиње постају изванредни знакови, знакови у чистом стању, знакови знака: и у тој перспективи, бестијаријум ће се појавити као највиша и најтајанственија симболичка представа Бога: plus eum significat [...] qui figuram bestialem ipsi circumdat, quam qui in humane effigie [...] ipsum imaginat.

Највећи процват романских бестијаријума смешта се између XII и прве половине XIII века. Но, управо у том раздобљу почело је читавом хришћанском Западу да се намеће једно ново виђење природе, нови приступ свету и природним појавама. Од mirabilia, од езотеризма, од тератологија које су карактерисале касноантичку физику, пажња се сада све више посвећује стварним, видљивим појавама, унутрашњим законима и силама које владају природом; то је приступ научне радозналости и истраживања, који претходи рођењу модерне експерименталне науке, чији се теоријски методи и перспективе већ најављују. Као што је речено, у XII веку „физички свет није више, или тачније, није више само бледо и прозирно ткање симбола који ишчезавају при првом алегоријском тумачењу; он је читав скуп сила, vigor који организује и чува **свемир** [...], предмет физичког истраживања, плодно тле на којем ratio који је раније био непознат, проналази своје пуно објашњење". То занимање које се рађа за стварну природу, међутим, још не искључује симболичну и мистичну визију васељене. Александар Некам у прологу свом **De naturis rerum** упозорава да би конкретно испитивање природних својстава морало да послужи читаоцу да се окрене Богу, Творцу свих ствари. Теолошка позадина те визије још увек се састоји од Еригенове и Августинове традиционалне идеје о видљивом свету као Књизи у коју су утиснути карактери божанског Знања; а метафори Књиге могла би се придружити, као у чувеним стиховима Алана из Лила, метафора Огледала:

Omnis mundi creatura
quasi liber et pictura
nobis est et speculum[1]
[...]

Но, таква симболичка концепција не заснива се више на светим знацима, на тајним обличјима, на хијероглифима који се приписују откровењима или старим учитељима, као што се то најчешће дешавало у патристичким и касносредњовековним тумачењима; напротив, она полази од општег погледа на свет, од познавања његових закона и његовог целокупног поретка, од непосредног искуства о његовим појавама.

Термини **experientia, experimentum, experiri,** почињу да добијају улогу првог степена у зоологији XIII века. Бројна позивања на непосредно експериментисање налази се по први пут у **De arte venandi cum avibus** Фредерика II, који је са својих територија на Истоку наредио да се донесе известан број нојева како би проверио да ли се јаја те птице, као што то тврде неке редакције **Физиолога,** одиста излежу под топлотом сунца. Но, тек у **De animalibus** Алберта Великог примењивање експерименталног метода добија систематичан карактер. Писац критикује све најчувеније средњовековне легенде о животињама; жртвовање пеликана: „те ствари пре се читају у причама, него што их је филозофија потврдила на експерименталан начин"; ној који се храни гвожђем: „за ту птицу се каже како једе и вари гвожђе, но ја нисам могао то да испитам, пошто такве птице којима сам понудио гвожђе нису

[1] Свако створење на свету/ као књига и слика/ нама је, и као огледало...

хтеле да га једу", миомирисни пантер: „над се пробуди, одише благим мирисом који друге животиње, наже Плиније, прате у чопорима. Али знамо да то није истина јер, као што смо показали у **De sensu et sensato,** ниједна животиња осим човека не ужива нити се растужује због мириса"; и тако даље. То је нека врста анти-бестијаријума, тврдоглаво, премда беспрекорно побијање веровања на којима се у највећој мери заснивала средњовековна зоолошка симбологија. Ипак је сам Алберт изгледа био потпуно свестан симболичке и религиозне природе многих традиционалних легенди, и труди се да их разлучи од стварних чињеница спознатих искуством. Тако поводом базилиска пише: „Када нас Ермет учи да се базилиск рађа in vitro, он при том не мисли на стварног базилиска, већ на алхемијски еликсир помоћу којег се мењају метали"; а о фениксу: „Да је феникс арапска птица која живи у областима Истока, пишу они који проучавају теолошке и мистичке ствари радије неголи природне . . . и, како каже Платон, не треба да критикујемо ствари које нам преносе књиге светих храмова." Као што се види, то је упозорење аналогно ономе којим је Зевс упозорио Мома у Лукијановом **Deorum concilium** у вези са мисирским светим жвотињама.

Но, већ у претходном веку почело је да се шири извесно неповерење, пре моралистичког него научног реда, у односу на симбологију бестијаријума. Иг од Сен Виктора је у једном поглављу **Didaskalion**-а поновио стару оптужбу (која је формулисана у **Decretum Gelasianum)** против **Физиолога,** укључујући га у један подробан списак забрањених књига. Још је речитији, премда се на бестијаријуме односи само посредно, чувени напад којим свети Бернар у писму опату Гијому, жигоше ridicula monstruositas, deformis formositas ac formosa deformitas ликова насликаних или извајаних на зидовима манастира, сликâ међу којима се налази читав низ животиња које као да су изашле из неког бестијаријума тога времена; свети Бернар пише: „Али шта тражи у манастирима пред браћом која читају ту смешну чудовишност, готово задивљујуће изобличену лепоту и лепу изобличеност? Шта раде гнусни мајмуни? крвожедни лавови? чудовишни кентаури? бића која су пола људи а пола звери? шарени тигрови? војници у бици? ловци који свирају у флауте? Наилазиш на многа тела под једном главом, и обрнуто, на многе главе на једном јединим трупу. На једној страни види се змијски реп на неком четвороношцу, а на другој глава четвороношца на риби. Тамо нека звер спреда представља коња, а за собом вуче половину козе; онамо нека рогата животиња са задње стране има коња. Речју, на све стране се појављује једна тако велика, тако задивљујућа разноликост сваковрсних облика, да је угодније читати из мрамора неголи из књига, и драже је човеку провести читав дан дивећи се свакој од тих ствари него размишљајући о Божјем закону." Ова се полемика наставља у невеликом делу непознатог писца из XIII века о сликама које треба сликати у цркви; ту се са прекором говори о двоглавим орловима, о кентаурима са тоболцима, о химерама, о вуковима и петловима, о мајмунима који свирају флауту, којима су преплављена света места, а уместо таквих fantasmatum ludibria предлажу се иконографске теме из **Старог** и **Новог завета** које су, према аутору, прикладније за ум и очи верника.

У новој теолошкој и научној клими XII и XIII века, бестијаријуми се могу појавити само као представници једне архаичне, превазиђене, рекли бисмо готово назадне визије природе; и сама корист од њихове симбологије за веру доводи се у питање. И у својој херменеутичкој схеми као и у материји којом се бави, бестијаријум остаје веран симболошким схватањима Оригена и светог Августина; и даље је пример, значење, оно што је суштинско. А последњи, готово анахрони одјек тих теорија као да чујемо у речима Филипа де Таина:

² Не постоји ништа на овом свету/ што не даје пример/ који ће он знати да испита/ а при том и да га докаже;
³ Звери имају различите ликова/ и различита значења;/ исте су такве и птице:/ једне су ружне, друге су лепе.

Neп est rieп eп cest munt
ki essample пe duпt,
kil savreit demaпder,
enquere e espruver;[2]

или код Жерверза:

Bestes oпt diverses saпblances
et diverses signifiances;
tot auximent ont li oisel:
li uп sunt lait, li autre bel.[3]

Превела са италијанског
Александра Манчић Милић

Промене у гледању на ђавола и његове моћи

Норман Кон

1.

Стари завет мало казује о Ђаволу уопште и не наговештава конспирацију људских бића којима заповеда Ђаво.

За старе Јевреје је Јахве био племенско божанство, а божанства суседних народа су сматрали непријатељским и према њима самима и према Јахвеу, па отуда нису осећали потребу за једним величанственијим отелотворењем зла. Касније се, дакако, племенска религија развила у монотеизам; монотеизам је, пак, толико апсолутан, свемоћ и свеприсуство Бога се непрестано потврђују, да у поређењу с њима силе зла изгледају без значаја. Пустињски демон Азазел у **Левитској књизи,** ноћни демон Лилит и козји демони код Исаије су остаци прејахвеовске религије и отуда остају изван граница религије Јахвеа; они се уопште не доводе у везу са Богом и нипошто нису силе које су насупрот њему. Што се тиче аждаје, она се у **Старом завету** појављује као Рахаб, Левијатан и Техом Рабах — што је преузето из вавилонског мита о постању и симболизује првобитни хаос, а не деловање зла у посталом свету. **Стари** завет не познаје Сатану као Божјег великог противника и као врхунско отелотворење зла. Ми смо научени да змију, која је у Рајском врту преварила Еву, сматрамо Сатаном који се бори против Бога; ово, међутим, у тексту ничим није доказано. Напротив, на оно неколико места на којима се појављује у **Старом завету,** представљена је не толико као Јахвеов противник, колико као његов саучесник.

Сатана је, уистину, настао из самог Јахвеа, као одговор на измењене идеје о природи Бога. Када је Јахве престао да буде племенско божанство и постао Господар универзума, испрва се сматрао творцем свеколиких догађаја, и добрих и злих. Тако код Амоса (8. век п.н.е.) читамо: „. . . буде ли зла у граду, а да га Господ не почини?" Чак и Деутеро-Исаија (6. век п.н.е.) може да стави Јахвеу у уста: „Ја обликујем светлост и стварам таму: ја правим мир и стварам зло: ја, Господ, правим све ове ствари." Религијска свест

се, међутим, постепено мењала све док се није дошло до тога да се сматра неумесним гледање на Бога као на непосредно одговорног за зло. У том тренутку се претеће, штетне функције Бога одвајају од осталих и персонификују се Сатаном.

У прологу **Књиге о Јову** (вероватно из петог века п.н.е.) Сатана се појављује као дворјанин на Божјем двору, а његов подвиг је што је Бога навео да нанесе патњу неокаљаном човеку. Бог је раније био савршено способан да то учини без ичијег наговарања, а сама идеја да се Бог дâ наговорити или да се на њ може утицати била би, штавише, теолошки неодржива. Ово старије гледање прожима и саму причу о Јову, по чему се разликује од пролога; у овој старој народној причи Јов не оклева да своје невоље припише Јахвеу, јер о Сатани није чуо. Развој сличан овоме се може уочити ако се **Друга књига Самуилова,** која се може датирати већ у десети век п.н.е., упореди са истом причом из **Књиге дневника,** која је настала тек у четвртом веку п.н.е. Самуило (II, 24) говори о томе како је Господ навео Давида да изброји народ и са каквим резултатом. Свако пописивање се сматрало кршењем божанске моћи, јер је оно човека чинило свесним његове властите моћи. Да би казнио Давида због пребројавања, Господ је послао кугу која је преполовила народ; Господ се после тога „покаја због зла". Шест или седам векова касније, овакво понашање се сматрало неусаглашљивим са божанском природом. У **Књизи дневника** (I, 21) ова прича је испричана истим речима, али са једном виталном разликом: искушење Давидово је са Бога пребачено на Сатану.

Ова прича из **Књиге дневника** је, по свој прилици, једино место у **Старом завету** које наговештава да Сатана постоји као начело зла; ово је, такође, једино место на којем се именица **Сатана** — у значењу „непријатељ" — употребљава без члана, чиме постаје лична именица. Будући да више није функција божанске личности, Сатана се сада појављује као самостално биће, сила која људе наводи на грех против Бога. Ово је уистину заокрет, јер су Јевреји у наредна три века створили нову, сложену и свеобухватну демонологију. Од другог века п.н.е. до краја првог века н.е. настао је главни део литературе која се понекад назива апокалиптичком, јер обилује наводно натприродним откровењима о будућности, а понекад апокрифном, јер поједини списи садрже лажне атрибуте који су приписани личностима из **Старог завета,** као што су Енох, Езра и Соломун. Ова литература обилује реферницама на зле духове који раде на супротстављању и рушењу Божјег плана света.

Иако је ова идеја потпуно страна **Старом завету,** њу је на неки начин морао да одобри ауторитет **Старог завета.** Ово је постигнуто призивањем неколиких реченица из **Књиге Постања:** „Видећи синови Божји кћери човечије како су лијепе узимаше их за жене које хтјеше. А Господ рече: неће се дух мој довијека прети с људима, јер су тијело; нека им још сто и двадесет година. А бијаше тада дивова на земљи; а послије, кад се синови Божји састајаху са кћерима човечијим, па им оне рађаху синове; то бијаху силни људи, од старине на гласу." Изгледа да се у овом тајанственом одломку огледа популарна легенда о дивовима и њиховом постанку; да се она доведе у везу са злим духовима и њиховим постанком, била је неопходна велика домишљатост. Апокрифи то, ипак, постижу.

Књига Енохова, или Енох I, прича о томе како су анђели, предвођени Семјазом и Азазелом, пали с неба, јер су били похотни на кћери човекове; зло и рушилачка војска дивова настала је из овог мешања раса. Непобожност се ширила светом све док Бог, у покушају да поврати ред, не посла Потоп да уништи већи део човечанства и да у исто време прикује анђеле за мрачне делове Земље — да тамо чекају Судњи дан, када ће бити бачени у ватру. Сами дивови су, међутим, остали на Земљи, а временом су почели да стварају зле духове. Није јасно како се то догодило, али то није ни битно; оно што је значајно јесте да су се зли духови

„подигли против деце човекове и против жена". Другим речима, они су демони који на овој Земљи муче људска бића. Они су их исто тако завели да подносе жртве паганским божанствима — улога која је у хришћанству истрајавала као једна од кључних и најкобнијих радњи демона.

Овај извод из **Еноха,** I, датује се у други век. п.н.е.: каснији апокрифи га даље разрађују. Многи од њих говоре о овим демонима и безочним радњама које ови обављају предвођени својим вођом који се на једном месту зове Мастема, на другом Белијал или Белијар, а понекад и Сатана. У **Књизи Јубилеја** (око 135—105. године п.н.е.) Мастема господари над десетим делом злих духова, док је осталих девет десетина заковано „у месту осуде". У границама које је одредио Бог, зли дуси или демони на Земљи доносе уништење — али они су и заводници, који наводе људска бића на разне грехове. Ово је још јасније изражено у **Завештањима дванаесторице патријараха** (109—106. године п.н.е.). Вођа палих анђела Белијал се овде појављује као противник и ривал Божји, с којим се надмеће за покорност људи: „Да ли се опредељујете за таму или за светлост, закон Господњи или дела Белијалова?" Они који су њему потчињени наводе људе на блуд, љубомору, завист, бес и убиство, али и на идолопоклонство, или обожавање паганских божанстава.

Неки од свитака из пећина крај Мртвог мора нуде сличну слику. Ма која била секта која их је написала, она је сасвим јасно прихватила — бар на неким местима — углавном исту ону демонологију коју су прихватили и Јеверји, који су писали или читали апокрифе. Штавише, у неким списима се наилази на идеју која је у потоњим вековима претрпела велике промене: идеју да Ђаво (Белијар, Сатана, или који други) своје слуге налази међу живим људима и женама — људским саучесницима, рекло би се, међу мноштвом злих духова. У документу познатом као **Рат синова светлости против синова таме,** који потиче из времена Христа, секта ишчекује педесетогодишњи рат у којем ће њени чланови, као „синови светлости", истребити незнабошце, који су познати као „синови мрака" и као „синови Белијала". „Биће то време спасења за Божји народ, време господарства сваког члана Његове пратње, и трајног уништења целе Сатанине војске." И даље: „Проклет био Сатана због његове грешне намисли и нека је уклет због његове рђаве владавине. Проклети били сви духови који га прате, јер је њихов наум безбожан и нека су уклети због почињених нечистоћа. Они су уистину сапутници Мрака, а сапутник Бога је (вечна) Светлост." Другим речима, Ђаво и његове слуге, људске и демонске, чине један јединствени сој чији је удес да буде збачен и уништен.

Демонологија представљена у појединим јеврејским апокрифима и свицима из пећина крај Мртвог мора, јавља се, у модификованом облику, у **Новом завету.** За разлику од Јахве из **Старог завета,** Бог у **Новом завету** добија у Сатани и њему подређеним демонима опасног противника; у јеванђељима, Делима апостолским, Павловим посланицама и Књизи откривења, многа места упућују на чудесну борбу. Сада је Сатанина улога да се супротставља новој религији која треба да постане хришћанство; он је немилосрдни непријатељ Христов и свих оних који га следе, он непрестано кује планове како би их навео на непослушност и уништио им и тело и душу. Уистину, цео свет је представљен као подељен на два царства, царство Христово и царство Ђаволово. Наспрам царства хришћанства, које је испуњено светлошћу и блиставошћу, јер је царство Божје, стоји царство Сатанино, у којем преовлађују силе мрака. Сатана тежи да спречи ширење Христовог царства, а Христова мисија је да уништи Сатанино царство.

Моћ Ђавола се испољава у ономе што човека одвлачи од Бога, а највише у сваком отпору према хришћанском учењу. Она се, дакле, испољава у јеврејској религији; крајем првог века, Христу који се обраћа Јеврејима који га не прихватају ставља Јован следеће у уста: „Ви сте по оцу ђаво, а похоту вашег оца починићете

ви." Или одређеније, она се манифестује у паганизму. За Павла, који пише између 50. и 70. године н.е. Сатана је у ствари владар целога света, утолико што се свет није, или бар још није, окренуо Христу: „Бог овога света је заслепео умове оних који не верују, да их не би обасјала светлост величанственог Христовог јеванђеља, које је слика Божја." Његов је задатак да оде Нејеврејима да им отвори очи, да би могли да се од мрака окрену светлости, а од власти Сатанине Богу".

Као и у јеврејским апокрифима, Ђаволу у **Новом завету** помажу многи нижи демони, који наводе људе на неприхватање Христа, али их и физички муче. Као они који доводе у искушење, они, пре свега, делују преко званичне римске религије. Јер, божанства те религије су заиста демони у Сатаниној служби; Павлу је сасвим јасно да „оне ствари које Нејевреји жртвују, не жртвују Богу, већ ђаволима". На заповест свога господара, демони такође „опседају" људе, тј. изазивају поремећаје као што су падавица и хистеријска парализа и укоченост. Већина Христових чуда се и састоји у лечењу управо оваквих поремећаја, који се узимају као оно што доводи до слабљења Сатане — свако чудо је задирање у Сатанино господарство.

Постоји, по општем уверењу, једна неодређеност у погледу тачног степена који је достигнут у борби између Христа и Сатане. На неким местима изгледа као да је већ Христово распеће збацило Сатану. Јованов Христ вели о смрти која се приближава: „Сада ће краљевић овога света бити избачен" и „суди се краљевићу овог света"; и Павле, такође, сматра да је Исус својом смрћу уништио моћ Ђавола. На другим местима, међутим, Сатана је приказан као потпуно делатан: „твој противник, ђаво, као лав који риче, шета се унаоколо, тражећи кога да прождере". У **Књизи откривења** стоји сасвим јасно да се борба неће окончати све до Христовог другог доласка; Сатана ће тек Судњег дана бити бачен у језеро ватре и сумпора. Међутим, ове привидне недоследности нису само разлике у наглашавању, оне не могу да прикрију велики оптимизам, голему сигурност у победу, која је у првом веку надахњивала хришћане. Свагда је јасно да су Сатана и његова војска потпуно подређени Богу и да су немоћни када им се супротстави Месија. То је вера младе и милитантне цркве.

2.

У историји ране Цркве, Сатана и нижи демони су и даље замишљени онаквима какви су били у **Новом завету,** с том разликом што је са развојем хришћанске теологије и њихово теолошко значење постало јасније одређено. Они су се постепено интегрисали у средишње учење хришћанства, у учење о паду човека, изворном греху и искупљењу преко Христовог распећа.

Већ у првом веку п.н.е. **Енохова књига** наговештава да је један од многих „Сатана", који су замишљени као следбеници једног главног Сатане, навео Еву на странпутицу. У првом веку н.е. Сатана се коначно доводи у јасну везу са змијом из Рајског врта; или је змија била прерушени Сатана или је Сатана деловао кроз змију. Ова веза се најпре јасно успоставила у неким апокрифима из првог века, који су били или изворно хришћански, или са снажним хришћанским обојењем. **Књиге о Адаму и Еви,** настале у последњој четвртини века, разрађују улогу коју је Сатана имао у њиховом паду. Да би преварио Еву, врзмао се по зидовима Раја, узимајући лик анђела и певајући химне попут анђела; наговорио је змију да јој допусти да говори кроз њена уста. Овај исти Сатана је некада био један од Божјих анђела, али није поштовао Божје заповести, већ је и друге анђеле навео на непослушност, што је за последицу имало изгнанство из Раја — и Сатане и његових следбеника.

Ма како било, овакво виђење Сатаниног пада и човековог пада су прихватили црквени оци, и то од Мученика Јустина, апологете из другог века. Једина спорна тачка тицала се па̂да, не самог Сатане,

већ нижих анђела. Ма шта говориле **Књиге о Адаму и Еви,** већина отаца није могла да превиди учење старијих апокрифа. Као што смо већ видели, **Енохова књига** сматра да су ови анђели пали, јер су жудели за кћерима човековим; одатле следи да су пали тек после човековог пада, што није случај са Сатаном. Истакнути теолог Ориген је у трећем веку врло вешто разрешио ову тешкоћу. Он је изјавио да одломак из **Књиге постања** који говори о синовима Божјим и кћерима људским ваља узети као алегорију; прави пад анђела се одиграо пре човековог постанка, пре постанка света. Грчка Црква је одмах прихватила Оригена, нешто касније су Свети Јероним (око 340—420. године) и Свети Августин из Хипона (354—430. године) усадили ову идеју у латинску Цркву. Већ крајем четвртог века, и на Истоку и на Западу је опште прихваћена идеја да је пад човека део чудесне космичке борбе која је почела када се део небеске војске побунио против Бога и због тога био избачен из неба.

Што се тиче садашњег боравишта демонâ, ствари су тих векова биле потпуно јасне. Док анђели бораве у највишим небесима, у близини Божјег престола, демони су ограничени на мрачни ваздух непосредно изнад Земље. Ово је изворно значење познатог Павловог исказа о „духовној порочности на високим местима". с чиме су се сложили и оци. **Августин** је, на пример, сматрао да је „ђаво, заједно са његовим анђелима, избачен из високих боравишта анђела и бачен у мрак, а то значи у нашу атмосферу, као у затвор". Сложило се и са тиме да демони морају бити начињени од материјала сличног ономе од којег су начињени анђели, који поседују етерска тела, сачињена од ваздуха и светлости. Према Августину, ова етерска тела дају демонима изванредну способност опажања и омогућавају им да се кроз ваздух крећу изузетно брзо.

Из свог ваздушног боравишта Сатана и његови демони воде непрестани рат против хришћана. Тако их замишља Павле, а оци надугачко распредају о начинима на које они прогоне нову веру и њене присталице. Јер Ђаво, који не познаје спокојство, не може да остави људе на миру; са својим демонима он изазива болест појединца, али и колективне несреће као што су суша, слабе жетве, епидемије међу људима и међу животињама. Они, на једној страни, подстичу римску власт да прогони хришћане, а на другој, наводе хришћане да напусте праву веру, да доведу до шизме и јереси. Свети Кипријан сматра да шизме и јереси не би било да није делатности демона.

За оце, као и за Павла, демони су присутни у божанствима старог света. Како то они виде, ако се хришћанин усуђује да критикује нову праксу или веровање, пошто их је Црква званично одобрила, онда је то подстакнуто од паганског божанства, које оперише као демон. Када калуђер по имену Вигилантије пише против све снажнијег култа моштију светаца, Јероним одговара: „Нечисти дух који те је навео да пишеш често је био на мукама због овог понизног праха (моштију светаца)... Послушај мој савет. Отиђи у базилике мученика, где ћеш наћи излечење. Тада ћеш признати оно што сада поричеш, да је Меркур онај који говори кроз Вигилантијева уста." Најпоузданији доказ о истини хришћанства лежи у способности хришћана да истерају демоне из људског бића које су запоселм; јер свако истеривање представља Христову победу над паганским божанством. Тако мисле Тертулијан и Кипријан, у раном трећем веку, али и Сулпиције Север, који је у раном петом веку написао животопис Светог Мартина из Тура: „Кад год би Свети Мартин дошао у цркву, присутни демони су завијали и дрхтали као грешници пред судијом ... Док би Мартин истеривао демоне ... бедни демони би на разне начине показивали принуду којој су потчињени ... Један би признао да је Јупитер, а други да је Меркур."

Највећи Сатанин преступ је, у ствари, што истрајава сама паганска религија, јер сви који су јој одани заправо обожавају демоне. Такво тумачење ритуала грчко-римске религије је попут предосећања оних фантазија сатанопоклонства које је

средњовековно свештенство хиљаду година касније исплело око јеретичких секти.

Па ипак, не сме се преувеличавати сличност између ранохришћанских и хришћанских ставова из средњег века. Атмосфера морбидне фасцинације којом обилују средњовековни описи не може се наћи у полемикама раних отаца; није тешко закључити зашто је то тако. У време отаца, Црква је одисала оптимизмом, још увек сигурна у своју веру и у победу те вере. Може бити да је Сатана снажан, али је сваки хришћанин имао у себи моћ да му се одупре. Дело познато као **Хермасов пастир,** које је настало у првој половини другог века, јасно указује на ово место: на онога који се боји Бога Ђаво не може да делује; и сам Сатана бежи када наиђе на јак отпор, тако да га се морају плашити само они који немају хришћанску веру. У другој половини другог века. Иренеј тврди да се Ђаво склања пред хришћанским молитвама, а Тертулијан је убеђен да је довољно само поменути Христово име па да они побегну. Разлог томе што Бог допушта демонима да искушавају хришћане јесте да се хришћани изложе сраму и да им се у исто време ојача вера. А према Оригену, Сатанина моћ и моћ његових следбеника већ опада; свако успешно одолевање демону значи да се он баца у пакао и да губи право на искушавање хришћана. Резултат тога је све мањи број демона у активној служби, опадање броја паганских божанстава и све лакше прелажење пагана у хришћанство.

Ово узвишено самопоуздање је и даље надахњивало Цркву, која је христијанизовала европске германске и келтске народе. Међутим, мало-помало, вековима се развијала нова и страшна стрепња у хришћанским духовима, све док није почело да изгледа да је свет обузет демонима чији су људски савезници на сваком кораку, па и у срцу самог хришћанства.

3.

Сатана и његови демони су, према гледању раних хришћана, већ били производи дуге и сложене еволуције; у вековима који су долазили, они су наставили да се мењају. У касном средњем веку, постали су још моћнији и припретнији, а њихово увлачење у животе појединих хришћана је било све снажније.

Такође су губили своје етерско тело. Већ у петом веку, филозоф религије познат као Псеудо-Дионизије, или Псеудо-Ареопагит, поставља теорију, по којој су анђели чисто духовна бића, организована у врло сложену хијерархију; ово се, такође, односило на пале анђеле или демоне. Књигу која садржи ову спекулацију, **Небеска хијерархија,** са грчког на латински је у деветом веку превео Јоханес Скотус Еригена; у дванаестом веку, пак, мистичар Иг од Сен Виктора, из Париза, написао је коментар на ову књигу, у којем је ватрено доказивао апсолутну духовност како демонског, тако и анђеоског рода. Игов ученик Ришар од Сен Виктора вели да, ако у човеку може бити легија демона — као што се то каже у **Новом завету** — онда демони уистину морају бити нетелесни, јер легија садржи 6.666 појединаца. Велики схоластичари су кренули стопама мистичара, све до тринаестог века, када је Тома Аквински духовну природу анђела и демона поставио као необориви део римокатоличке доктрине.

Ове спекулације су, пак, биле од мале релеванције, јер су демони по својој жељи могли да узимају телесни облик. Већ рано, у петом веку, Јероним је инсистирао на томе да су демони у стању да узму гротескне форме, да су људска бића могла да их виде, чују и осете. Негде у то време је и црквени историчар Теодорет говорио да је у претходном веку бискуп Марсилије из Апаме у Сирији покушао да запали Јупитеров храм; њему је непрестано одмагао црни демон који је гасио ватру. Године 600. папа Гргур Велики је у своје приче о свештеницима и бискупима уводио Сатану или поједине демоне нижег реда. Он, на пример, описује необични доживљај једног Јеврејина, који се једне ноћи затекао у Аполоновом храму. Тамо се нашло сијасет демона који су своме вођи говорили о подвалама над

побожним хришћанима. Један је чак навео бискупа да нежно помилује задњицу једне калуђерице. Биографија Сен Афра, која је настала између 700. и 850. године, представља Сатану у оној форми која је постала стандардна у касном средњем веку: црн као катран, наг и изборане коже.

Као духовна бића која су имала моћ да се појављују физички на Земљи и као Христови непријатељи који су радили на моралном слабљењу хришћана, демони средњовековне Европе су заиста били моћни. У десетом веку је веронски бискуп Ратерије сматрао нужним да истакне да су Сатана и његова врста и даље подређени свемоћном Богу. Свештенству је ово морало већ бити јасно; међутим, управо је свештенство стално истицало Сатанину, малтене свемоћ. Да би се разумело у којој мери је ова идеја у тринаестом веку постала опсесивна, довољно је погледати неке анегдоте двојице немачких монаха, Цезаријуса из манастира у Хајстербаху, Рајнска област, и Рихалма, игумана манастира Шентал, у Виртенбергу.

Цезарије, који се замонашио крајем 1200. године, а умро између 1240. и 1250. године, сматран је за шаљивчину, стручњака за невероватне приче; он то, међутим, није био. Сама форма његове најпознатије књиге, **Dialogus Miraculorum,** доказује озбиљност његове намере; она је састављена од низа дијалога у којима он као искусан човек обучава искушенике манастира. Манастир је био познат по строгој дисциплини, а монаси који су били Цезаријеве колеге, и који су свакако читали и критковали његове списе, никада не би допустили неозбиљно бављење стварима које се дотичу спасења и проклетства душе. Његове приповести су, у ствари, exempla, приче упозорења осмишљене тако да се користе приликом одржавања проповеди; многе од ових прича се могу наћи међу другим познатим збиркама exempla из истог раздобља.

Сатана и нижи демони се у Цезаријевој књизи јављају као тврдоглави побуњеници против Бога. Каже се да је један од њих отишао да се исповеди. Исповедник је, згранут над бројем његових грехова, приметио да је вероватно било потребно више од хиљаду година да се такви греси начине, на шта је демон одговорио да је он још старији, јер је један од анђела који је пао када и Сатана. Видевши, међутим, како се покајници ослобађају и од најтежих грехова, он прижељкује исто такво олакшање. Отуда свештеник одређује казну: „Пођи и бацај се ничице три пута на дан, а при том изговарај следеће речи: ‚Господе Боже, Створитељу мој, згрешио сам против тебе, опрости ми‘. То ће бити твоја казна." Демон ово није могао да уради, јер не може да се понизи пред Богом, због чега му је било речено да се покупи и нестане.

Овај нарочити демон се појављује у људском обличју, што није необично. У другим Цезаријевим причама, демон се појављује прерушен у великог, ружног човека, одевеног у црно; а када треба да заведе жену, појављује се као отмен, лепо одевен момак или као наочит војник. А демони, који су у свити разметљиве даме, личе на мале црне Маваре — није необично ни ово, да се демон појављује као Мавар — који се кикоћу, тапшу рукама и скачу као рибе у мрежи. Демони могу да се покажу и као бикови, коњи, пси, мачке, медведи, мајмуни, жабе, гаврани, јагњад.

И Цезарије и искушеник знају да демона има веома много — као да је, ни мање, ни више, на десетине свеколике небеске војске пало са Сатаном. Отуда једно људско биће може да мучи више од једног демона. Цезарије ово доказује причом о француској монахињи, коју је демон немилосрдно мучио наводећи је на чулну пожуду. Она се предано молила за ослобођење од овог искушења; утом се појавио њен добри анђео и препоручио јој стих из псалма као сигурно средство излечења. Чим се, међутим, ослободила похоте, спопао ју је други демон који ју је салетао на неодољиву бласфемију. Анђео је поново одредио стих из псалма који би јој могао помоћи — али је додао да ће је поново мучити чулна похота када се излечи од бласфемије. Монахиња је иза-

брала чулну похоту, јер је сматрала да је боље да тело пати него да јој душа буде проклета.

Цезарије признаје да Бог поставља одређене границе моћи демона; нико не може бити натеран на грех, а свети људи могу да одоле сваком искушењу. Нема сумње, међутим, да се од времена младе Цркве нагласак променио. Сада је тежиште у потпуности на свеприсуству и довитљивости демона, на релативној беспомоћности људских бића. Демони су увек око нас и у нама, а њихова лукавост је бесконачна; они наводе људе на странпутицу, или лажним обећањима, па и лажним чудима, подривају њихову веру. За њих ниједна тешкоћа није несавладива ако желе да упропасте душу; прича се да је један демон изјавио како би радије отпратио душу у пакао него сам отишао на небо. Демон је, уистину, опасно биће које само изузетно честита особа може да види и додирне, а да при том не претрпи озбиљну повреду. Цезарије приповеда о игуману и монаху који су готово умрли од тога што су видели демона, и о двојици младића који су се разболели пошто им се јавио демон у облику жене. Нека жена је додирнула руку слуге за којег је веровала да га познаје; то је, међутим, била кобна грешка, јер је слуга у ствари био демон, па је жена после неколико дана умрла. Једном ратнику који се картао с демоном ноћу се раздерала утроба.

Најгоре од свега је што демон може да уђе у особу и да се настани у утроби и шупљим местима, тамо где су излучевине. Цезарије ово илуструје причом о петогодишњем дечаку који је прогутао демона док је пио млеко; демон га је мучио све док није одрастао, када су апостоли Петар и Павле, дирнути његовом побожношћу, истерали демона. У неким случајевима, међутим, оно што изгледа као опседнутост демонима представља, у ствари, једну још гору појаву. Био једном један свештеник који је певао тако лепо да је свима била милина слушати га — све док неки други свештеник није чуо и закључио да такво савршенство не може долазити од људског бића, већ од демона. Због тога је истерао демона, који је брзо нестао — на шта је певачево тело беживотно пало на земљу, доказавши тиме да га је сам демон одржавао у животу.

Негде око 1270. године, састављена је читава књига од расправа Рихлама, игумана из Шентала. У њој су се налазиле завере и удурме које су демони користили да би заробили људска бића. И он се, такође, обраћа искушенику манастира, али за разлику од Цезарија, он свој материјал углавном црпи из монашког живота; њега посебно занимају искушења и препирке до којих демони доводе монахе да би их одвукли од њиховог трагања за светошћу. У тим оквирима он излаже слику која се умногоме подудара са сликом рајнског монаха.

Одувек се подразумевало да су анђели организовани хијерархијски, а према Рихламу, исто важи и за демоне. Најбољи и најдомишљатији демони стално бораве у ваздуху непосредно изнад Земље, дају упутства демонима нижег реда, онима који обилазе Земљу; постоји, у ствари, један стални узајамни подстицај на чињење зла, с тим што виши демони одређују корак. Хијерархија, међутим, постоји и међу демонима који на земљи обављају одређени посао; на пример, у сваком манастиру ради екипа демона; они који раде на највишем нивоу познати су као „игумани" или „старешине". Оно што је најупечатљивије када су у питању њихове људске жртве јесте њихов број: „Није тачно оно што многи говоре, да свако људско биће прогања само један демон, јер је једно људско биће прогањано од више демона. Као што човек који зарања у море бива потпуно окружен водом, изнад и испод себе, тако и око човека са свих страна струје демони." Уистину, некада демони „опкољавају човека попут дебелог свода, тако да међу њима нема шупљина". Када затвори очи, Рихлам често види сићушна тела демона, који окружују и њега и свако људско биће, згуснута као честице прашине на сунцу.

Демони су у тој мери обузети непријатељством према човечанству да је право чудо ако неко људско биће преживи;

у ствари, без заштите коју доноси Божја милост, нико и не преживи. Демони ниједног тренутка не престају да нападају и да искушавају смртнике, нарочито оне побожне. „Као што човек посматра тас теразија да би видео да ли ће претегнути на ову или на ону страну, тако и демони непрестано посматрају човека. Уколико је он као хришћанин милосрднији, утолико га демони жешће нападају... Ако је мање милосрдан, они оклевају и коначно престају да га муче." Из овога следи да су они усредсређени углавном на свештенике и монахе. Рихлам је добро опремљен да опише демонска прогањања која он и његова сабраћа морају да поднесу, јер он чује разговоре демона. Песме птица, људски кашаљ, у ствари сваки звук који нарушава тишину медитације — јесте демонов глас а Рихлам има дар да га разуме.

Демони се усавршавају да задају бол који монахе наводи на недолично понашање које није достојно поштовања. Рихлам је често за време причешћа морао да излеће из цркве да би избљувао демона којег је управо примио. На срећу, он је у крсту нашао делимично средство за излечење; међутим, и сам крст је од ограничене користи у борби против демонске довитљивости. Једног дана је демон изазвао напад вртоглавице код игумана који је требао да држи мису; следеће ноћи он је чуо како два демона кују заверу: „Један демон је тражио од другог да учини да промукнем. Овај је одговорио да за то нема прилику, али да може да изазове надимање." Ово је њихова посебна вештина: „Они често успевају да изазову надимање стомака тако да, мимо сваког обичаја, морам да попустим каиш. Касније, када престану — може бити да забораве — ја затежем каиш онако како сам га и раније затезао. Ако се, пак, врате и затекну га тако, муче ме и мрцваре до те мере да стварно патим." Они га, такође, наводе на сан у незгодно време. Док се бави својим светим књигама, он почиње да дрема; ако би, пак, да би се отргао сну, извадио руке из одоре и држао их на хладном ваздуху, демони би одмах послали буву испод одоре и он би морао да завуче руку под њу. Док би седео у певници, демони би га наводили на сан — иако у томе не успевају — хркање које долази од њега у ствари је хркање самих демона. Демони могу да учине да монах за време службе пева слабо, чак неусклађено.

Демони теже да на сваки начин осујете извршавање религијских дужности. Када се свештеник припрема да одржи мису, они шаљу непримерене мисли да би га збунили и раздражили. Они би запушили уши световњака управо у тренутку када би добијао објашњења о правилу реда. Игуман би желео да на глави држи капуљачу, јер спољашња светлост уништава унутрашњу светлост; демони би, међутим, изазвали сврабеж, па би он морао да открије главу да би се почешао. Када би ваљало обавити неки велики посао, подзиђивање, на пример, демони би учинили да монаси без воље приступе послу. Они би се претварали да саучествују с њима: „Јадни људи! Морате да радите као робови! Какав неподношљив рад! Није ли срамно бити приморан на тако напоран посао!" — што би монахе подстакло на јадиковање. Десило би се чак и то да демони одведу монаха из манастира и да му у оближњем граду оседлају коња и пошаљу га некуд тако на коњу.

Размишљајући о свим овим стратегијама демона, Рихлам може да понуди мало помоћи и наде. Он, дабогме, зна да су око нас како добри, тако и зли духови, и да свако од нас, уз то, има и свог анђела чувара; он, међутим, нема много поверења у њихове моћи и сигуран је да на свако њихово упозорење или њихову помоћ зли духи одмах удвостручују свој труд. Када је у питању самоодбрана, једина противмера коју он препоручује јесте знак крста. Када је монах изгубио глас док је певао, игуман је направио знак крста — видео је како су демони узбуђено одјурили чим се монаху повратио глас. Буве и вашке које човека муче нису друго до демони; игуман, снагом властитог искуства, саветује искушеника да се и против њих бори знаком крста. Знак крста

је уистину моћан, нарочито када се направи како ваља, не аљкаво; међутим, и ово средство има своја ограничења. Оно није делотворно када више демона делује заједнички. У сваком случају, његова моћ је краткотрајна — демони се брзо врате у борбу „као храбри ратник који мора бити рањен и прободен пре него што се преда".

Ово је далеко од самоуверености раних хришћана. Демони сада нису пуки спољашњи непријатељи, осуђени на вечите поразе, до коначног избацивања заувек од стране носилаца милитантне вере. Они су продрли у сваку пору живота, а пре свега у душе појединих хришћана. Они се више не замишљају као узрочници суша или лоших жетви или епидемија, већ су почели да представљају жеље појединих хришћана, жеље које они не признају као своје. Људи се осећају као жртве силâ које не могу да савладају — и што се више баве религијом, то су њихове муке теже: монаси и монахиње највише пате. Ове претеће силе су, пре свега, искушења непоштовања и богохуљења, недисциплине и побуне. Психичке напрегнутости и конфликти које ови производе често се изражавају физичким симптомима као што су вртоглавица и тешко варење. У исто време, међутим, ове силе се јављају као спољашња бића, демони који имају оно што личи на тело, животињско или људско. Једини начин да им се одоли јесу ритуални гестови — унутрашњи извори вере нису доступни, или нису довољно обилати.

Није чудо што су у оваквим околностима људи разрадили фантазију о тајним друштвима поштовалаца Ђавола. Извор ове фантазије почива у стрепњама које море хришћанске духове, а не толико у постојању дуалистичке религије. То је због тога што су хришћани, посебно монаси, били толико опседнути моћима Сатане и његових демона да су обожавање Ђавола виделе на најневероватнијим местима.

Видели смо како је око 1230. године Конрад из Марбурга, надахнут овим фантазијама, мучио и убијао не само јеретике, већ и многе правоверне католике и како су на самога папу утицали да подржава ово убијање. Почетком 14. века, сличне фантазије су коришћене да се оправдају бројнија и славнија судска убиства, овога пута у Француској. Та епизода је у историју ушла као „суђење Темпларима".

Превела са енглеског
Бранислава Белић

■

Увод у проблем чудовишта у уметности

Жилбер Ласно

Пре било каквог методског истраживања, и само знање које можемо поседовати о чудовишту у уметности показује се **чудовишним,** у данашњем значењу које тај израз може попримити. У питању је једно неодређено и големо знање, састављено из делова и комадића, које меша рационално и буновно: идеолошка старинарница која се тиче једног рђаво одређеног предмета; нескладно здање у коме се мешају утицаји једног размишљања о подржавању, једне концепције уметности као комбинаторне игре, и мноштва симболичких система.

Да покушамо да избегнемо грешку, ваља прибећи једној **фикцији,** која ће нам се каткада учинити готово неодрживом. Ваљаће се претварати да пре проучавања о чудовишту не знамо ништа. Ваљаће нам, на почетку рада, забранити себи постављање проблема за које је, међутим, очигледно да ће коначно морати да се укажу у пољу разматрања: на пример, проблем порекла чудовишта у уметности; проблем његове историје; односи између једне етике и једне естетике чудовишног; односи између чудовишних облика и њихове декоративне улоге. Тако се креће спорим, мучним и изазовним путем. Одмах ваља понудити читаоцу шематски преглед кретања истраживања: пре но што се поведе у само подручје чудовишног у уметности, нуди му се његова рудиментарна мапа.

Први моменат састоји се у омеђавању поља чудовишног. Полазећи од дефиниције коју Аристотел даје о биолошком чудовишту, нуди нам се једна дефиниција чудовишта у уметности којом се у највећој могућој мери избегава предвиђање решења оних проблема чије одређивање мора да допусти сама та дефиниција; тај поступак, наоко „сасвим природан", не може а да не изазива саблазан коју ваља разјаснити. Тако одређени, чудовишни облици истом показују три својства: они на један непрекидан начин опстоје у уметности и књижевности Запада; они у данашње време попримају нарочит значај и њихово проучавање може допринети бољем разумевању нашег времена; и најзад, они код посматрача изазивају различите реакције које се могу испитати захваљујући простом запажању, и које чине део поља истраживања.

Други моменат представља разраду формалне класификације сликовних приказа чудовишта. Ту се разматра картезијанска концепција стваралачке маште, која као образац користи управо чудовиште у уметности. Она проблем чудовишта поставља у раван начина његовог настајања. Њена оперативна вредност чини је неопходном; оспорене су њене претензије да у потпуности објасни стваралачку машту.

Трећи моменат истраживања, кратак, али битан, обележава обраћање једној традиционалној теми естетике и историје уметности. Испитују се односи, на разним местима, између чудовишта у уметности и **подражавања.** Коришћење појма подражавања даје на питање **зашто чудовишта** одговор који може потпуно да задовољи само једно површно разматрање. Подражавање биолошких чудовишта, погрешно опаженог стварног, стварности изобличене непримереним дискурсом којим се она описује, и претходно обележених облика чине „изворе" чудовишта у уметности. Она нису довољна да објасне његову појаву, нити његово деловање на посматраче.

Проучавање веза између чудовишног облика и једновалентне симболике представља четврти моменат. За Хегела, сфинга је сâм симбол симболике. Извесне особитости које чине чудовишни облик омогућавају да се он користи у алегоријским системима етичког, политичког, алхемијског, теолошког или метафизичког реда. Та коришћења чудовишта могу нам га расветлити; али свако чудовиште не би се смело сматрати „псеудо-концептом" чије би превођење на јасан језик омогућило његово потпуно разумевање; запис о чудовишту показује се несводивим на његов препис на некакав једнозначан дискурс. Смисао једног чудовишног облика не може се свести на свесно значење које му дају одређени ствараоци или одређени теоретичари уметности.

Најзад, пети моменат требало је да представља прикупљање и продужетак до-

бијених резултата. У првом плану истраживања, то завршно разматрање очитовало се одлучном скромношћу и самопоуздањем. Одбијајући да се представи као некакво апсолутно знање о чудовишту, желело је да буде сматрано једним „мање непотпуним познавањем чудовишног". Жеља нам је била да у том петом делу не раздвајамо чудовиште од осећањâ која оно изазива у посматрача, да не интелектуализујемо наше опажање чудовишта поступцима **изоловања.** Мислили смо ту да искористимо и извесне психоаналитичке појмове (Unheimliche, оралност) да бисмо попунили празнине у нашем знању. Психоаналитична теорија била би тако преведена на један „позитиван" дискурс, крцат информацијама, охрабрујући. На жалост (или на срећу), психоанализа се не да тако завести. Иако смо се надали да промишљамо уједно машту која ствара чудовишта, ствараочеве „сукобе", и „равнотеже" које покушава да успостави унутар свога живота, ваљало нам је одрећи се те наде. Опажање чудовишта у уметности суочава нас, а да их зато не можемо савладати или превазићи, са знацима наше немоћи.

Ова шематска скица пута који истраживање себи поставља, открива његове намере: сваки од прва четири момента показује један вид **непознавања** чудовишног у уметности. Чудовиште чини једну варљиву стварност чија се застрашујућа и двосмислена својства морају сачувати, а не уништити . . . Предмет дискурса и сâм дискурс делују можда и заразно један на другог. Сваки моменат излаже по један парцијалан начин опажања чудовишног облика, који осветљава неке његове видове, и, истим потезом, скрива његову темељну **узнемирујућу чудноватост:** нуди нам се једно посебно знање о чудовишту у уметности које се (знање), у својој категорији, показује неспорним, али скрива властити предмет и природу односа између тог предмета и онога који га опажа. Сваки нови моменат уводи другачији начин постављања питања чудовишта; он износи на видело пристрасни и парцијални карактер претходно постављеног проблема; дата решења не оспорава; претпоставке се показују у исти мах основаним, потврђеним и недовољним. У једном те истом тренутку развијамо закључке једног **провизорног** схватања чудовишта и одбацујемо тежње тога схватања да се представи као потпуно и коначно. Пети моменат истраживања настоји да прикупи претходно добијене резултате; он описује наше слабости, наше тескобе, чије узнемиравајуће и неосмишљене слике чине чудовишни облици.

И тако, да би појмило чудовиште у уметности, истраживање преваљује чудан пут, идући од неразумевања до неразумевања. С друге стране, оно не би смело изоловати проблем чудовишног. Наше опажање чудовишних облика увлачи у игру наша схватања живота, језика, космоса, стваралачке маште, негативитета. Једна чиста естетика чудовишног непојмљива је. Међу осталим афектима, чудовиште у уметности изазива код посматрача опчињеност и тескобу, истини за вољу другачије од оних које би у њему побудило биолошко чудовиште; оно означава нешто што ми не желимо или не можемо да препознамо у себи, оно што можемо да доживимо једино као нешто што нас негира: ништавило које у себи носимо и које нас, можда, и чини. Проблеми естетичког, они психолошког реда и проблеми које поставља усвојени поступак преплићу се, и могу се разрешити једино као целина.

Такво истраживање ће се, дакле, нужно показати као сложено, мукотрпно. Оно меша традиционално раздвојена питања. Иако, према старој правној изреци, **дати и задржати није ваљано,** оно је непрестано принуђено да даје и да задржава у исти мах. Оно користи решења проблема која превазилази. Сукобљава се са нашим уобичајеним начинима разраде и излагања мисли. Резултати добијени на крају истраживања не могу да оправдају непрекидно мучан карактер тог путовања, његове понекад саблажњиве видове: они нас суочавају са нашим слабостима, пуштајући нам потпуно на вољу да их посматрамо или не. Никаквог тријумфа после толиких искушења. Уски пут не води ни у какав небески или земаљски Јерусалим. Али вијугање

* J. Dubuffet, Prospectus et tous écrits suivants, T. II, стр. 73.

стазе нуди, по некима, занимљива становишта, каткад и нова.

Може у томе имати и задовољства — можда чудовишног — да се залута, да се понекад препусти напасти демона аналогије, или, пак, безнађа. У једном таквом подухвату, разум се излаже опасности, компромитује се. Да не би одмах признао превелику надмоћ ирационалном, он мора прихватити разлике. Али боље је довести у опасност оно до чега нам је стало и не дати да се оно осиромаши, ограничи; „а кад се ствари изврrну смртној опасности, зачује се песма њихове лепоте".*

Илустрације су уметнуте унутар текста. Оне су по њему разасуте и имају више циљева. Најпре, упутиће читаоца-посматрача на траг других могућих слика: на свакоме је да пронађе **своја** чудовишта. С друге стране, оне чине контрапункт у односу на текст. Биране су у функцији техничке могућности да се репродукују по једном одређеном поступку; не да потврде текст. Радије за то да му помере средиште, да га наведу да изађе из колосека. То су слике без дидактичке сврхе; слике блиске (у њиховој употреби) оним у књигама из XVI века, фигуре-мукови које решетају текст, час блиске дискурсу, час далеко од њега.

ПОЉЕ ЧУДОВИШНОГ

Облик Ч, један привремени појам; његова дефиниција: ОДСТУПАЊЕ ОД ПРИРОДЕ

Истраживање полази не од речи, него од ствари. Оно не поставља себи за циљ анализу једног појма (појма чудовишног), проучавања промена и континуитета његових значења. Оно намерава да издвоји, а затим истражи, унутар света форми, једну посебну област, настањену чудноватим, изузетним облицима, које не ваља прерано именовати из страха да се наш предмет не изгуби у корист онога што га означава.

Допуштено је, на брзину, у равни просте перцепције, дела̂, разликовати, унутар света форми, три области, које су, уосталом, и саме разврстане на „подобласти". Прву област чини простор облика који представљају **подражавање природе,** онакве какву је свакодневно опажамо, какву је доживљавамо путем једног искуства које, барем у равни свесног, не проширујемо, не развијамо. Могуће је, уосталом, да нас са̂мо наше истраживање наведе да доведемо у питање то наивно поимање природе. Друга област је област апстрактних, **нефигуративних** облика; њихово виђење не намеће посматрачу утисак да се налази пред једним „материјалним бићем", било да је то биће налик оним које он сусреће у свом свакодневном опажању, било да се разликује од њих. Трећа велика област света форми обухвата облике које наше истраживање бира за своје предмете и које, **привремено,** означавамо једним словом: облици **ч,** на пример. Обликом **ч,** уметничко дело уводи присуство једног бића које наизглед има исти образац постојања као и облици који су подражавање природе, али које се од њих коренито **разликује.** Употреба појма **ч** облика заводи неку врсту аскезе мишљења. Она присиљава на један напор и настоји да нас ослободи одређених менталних навика.

Ово разграничавање посебних области унутар света форми уводи одмах у игру три чиниоца: облике који се сусрећу у делима; „примаоца" коме се ти облици обраћају; спољашњи свет, онакав каквим га тај прималац опажа, спољни образац чију сличност или различитост у односу на приказани облик прималац утврђује. У овом првом моменту истраживања није реч о томе да себи поставимо проблем чисто формалних критеријума везаних за **ч** облике, нити проблем различитих осећаја које они изазивају. Облик **ч** се тако одређује захваљујући једној деоби, једном поступку раздвајања.

Одбојан или привлачан, смешан или грозан, фантастичан или не, предмет неспокојства, равнодушног посматрања, или обожавања (грчке победе, хришћански анђели, Пикасоови фауни и кентаури обасја-

ни једном паганском радошћу), облик **ч** се увек указује као одступање у односу на природу. Он се разликује од онога што обично сусрећемо (hos epi to polu) у нашој **перцепцији** света природе. На први поглед, посматрач жели да га дефинише као стварање посредством људске маште једног „материјалног бића" које његов творац није могао видети у стварности или на фотографији; мало је важно то што је тај творац можда веровао или није веровао у његово постојање у неком далеком или митском пределу, што је можда имао или није имао, у тренутку тог стварања, свесну намеру да тиме уведе једно одступање у односу на природу. Посматрач **ч** облика тиме себи ствара извесну идеју, нејасну и приближну, о ономе што види, и о његовом могућем пореклу. Кад мишљење хоће да дефинише неки облик не обраћајући се његовом творцу, оно се у истом том тренутку ослања на његово замишљено порекло.

Тако дефинисан, и даље на један груб начин, полазећи од тога како га опажа савремени посматрач, облик **ч** истом постаје првим чланом једног низа супротности. Поље истраживања заокружује се захваљујући успостављању система разлика.

Облик **ч** јесте биће показано, представљено, фигуративно предочено (у делима пластичне уметности), или сугерисано, фигуративно предочиво, приказиво (у књижевним делима). Он се, дакле, не би смео указати у већини нефигуративних дела која нас не суочавају са ликовима **бића,** нити, уосталом, желе да створе ту илузију. Он се у исти мах супротставља сваком бићу које се не дâ представити, **вербалном бићу** у спинозијанском смислу[1], које није ни у уму, нити у машти. Биће које се не може изразити никако другачије до речима, није облик **ч.** Спинозин **квадратни круг,** отворена противречност, Лихтенбергов[2] **нож без сечива коме недостаје дршка,** јесу изван нашег поља истраживања. Зачудо, иако химере[3] јесу **ч** облици, спинозијанска химера излази из домена проучавања: ако преузмемо Спинозине дистинкције[4] облици **ч** су **измишљена бића;** спинозијанска химера јесте једно вербално биће.

С ове стране вербалног бића, као и оно неприказиви, али уз то и неисказиви једним институционализованим језиком, налазе се: „снарк" Луиса Карола, његове „slithy toves", „слизаве тове што врете и кружаве уз лоње и борогове мимаве"[5], „volepupinges" и „étangourres" из Пете Књиге Раблеове. Етјен Сурио је проучавао естетику измишљених речи и језика. Он језике које овде разматрамо назива lanternois* (празнословним), и разликује их од baragouins** и charabias***[6]. Baragouins, вештачки створени језици којима аутор даје одређени превод, могу се упоредити са шифровањима путем „замене" која почивају на конвенционалном кодирању; овим језицима припадају и измишљена имена која песници, деца, или писци научне фантастике дају чудовиштима која неким другим путем описују или дефинишу: Мишови[7] Пефили, Картвиси, Дараге, Пурпијаси са зеленим и дрхтавим чмаром, Блатре са кожом попут мохера (Peffils, Cartuis, Daragues, Purpiasses, Blatrés), Грумт једне деветогодишње девојчице, Олзи (Holgs) са дванаест шапа Жерома Серијела[8], Храгунзи (Harragungs) Пула Андерсона, Махари (Mahars) Е. Р. Бароуза, Стиржонови[9] Меркли (Murkles). Charabias, изобличени језици, на пример паралоид (paralloïde) Андреа Мартела, слични су шифровању путем „преметања", чије читање омогућава одређени кључ формалне мутације.

Празнословни језици (les lanternois) дају текстове који се могу упоредити са криптограмом чији кључ (под претпоставком да уопште и постоји) остаје непознат. Таквим језиком аутор именује нешто што не описује, што не исказује неком чврстом или противречном дефиницијом; он означава једним за нас, а можда и за њега, празним знаком, извесно нешто за шта смо осуђени да не знамо да ли има или нема неки облик, или, прецизније, облик **ч.** Снарк, тове, volepupinges јесу изван домена проучавања: не може се закључити да ли они имају неки облик, и то, тачније, облик **ч.** Њихово се биће за нас огранича-

* Из разумљивих разлога, не усуђујем се да у овим околностима покушавам пронаћи тачан превод изразâ из контекста једног рада теоретске природе какав је Суриоов. Зато ћу, да бих се колико-толико одужио, понудити читаоцу дефиниције које за те речи дају француски речници.

Глагол lanterner (у овом контексту) значи: говорити глупости, бесмислице.

** Baragouin (приближан изговор: барагуѐн): неправилан, неразумљив, изопачен, „нагрђен" језик, налик варварском, дивљачком.

*** Charabia (изг.: шарабја̄): готово или потпуно неразумљив, или грубо искривљен језик. Од арапског alg̲harbiya, „језик Запада": берберски (варварски).

Ова су два израза у француском синоними, а у неким другим контекстима могли би се на српскохрватски превести као **трабуњање, мрцање, натуцање, шатровачки,** и сл. (Прев).

ва на једну реч за коју, исправно или погрешно, слутимо да је крцата сликама и значењима, али одбија да их открије. Нефигуративна дела, вербална бића, бића сугерисана именовањем на празнословном језику, супротстављају се ч облицима.

Подражавање природних облика уметношћу је такође — по дефиницији — у супротности са ч облицима, који су — да се вратимо формули којом Аристотел карактерише биолошко чудовиште — Para phutin[10], против природе. Стварање ч облика не би се смело свести на подражавање нечег унапред датог. Транскрипција опаженог света, макар тежила да нам да̄ саму стварност, да је преведе на идеализоване или стилизоване облике, или да нам покаже како је она **виђена кроз неки темперамент,** јесте у темељној супротности са ч обликом. Према томе, верно подражавање биолошких чудовишта, онаквих каква се изузетно јављају у природи, не досеже ч облике. Цртеж каквог кепеца, књижевни опис жене без удова, репродукција, у неком делу Е. Волфа или Жана Ростана, једног ембриона двополног пилета са три главе, изван су поља истраживања.

Иако се обоје супротстављају свету hos epi to polu, биолошко чудовиште и ч облик се осим тога битно разликују. Док се биолошко чудовиште (упор. Аристотела) рађа из случаја, из једне немоћи форме да уобличи материју, насупрот њему, облик ч створен у књижевности или пластичним уметностима је углавном жељен. Биолошко чудовиште[11] налази свој корен у релативној неспособности формалног узрока и у једној материји која одбија да се потпуно прилагоди форми. Облик ч се, напротив, рађа из једног делатног узрока који себе сматра свемоћним, из воље која хоће да се надмеће са природом и из једне тлачене и савладане материје.

Најзад, дефинисан као формално одступање у односу на природна бића која други облици теже да подражавају, облик ч надилази етичке као и традиционалне естетичке класификације. Етичке норме немају утицаја у тренутку разграничавања поља. Анђео представљен у виду дечје главе на коју се непосредно надовезује три пара крила јесте облик ч исто као и рогати ђаво са репом. Окрутно, или обдарено — као Звер из **Лепотице** и **Звери** — меким и милостивим срцем, чудовиште из бајки је — увек облик ч. Заузврат, Расинов Нерон, исландски Хан, Садови јунаци (које њихов аутор, у неким причама, у више наврата означава као чудовишта), људождери[12], не представљају ч облике.

Одбацујући сваки морални критеријум, област проучаваних облика нимало више не одговара ни некој посебној естетичкој категорији. Многи ч облици одају нам утисак фантастичног; пре или касније, истраживање које се тиче ч облика сусреће проблем фантастичног; али у почетку, оно што знамо о фантастичном не омогућава нам да боље дефинишемо ч облике. Има ч облика који нису фантастични: сфинга која украшава комад намештаја у „empire" стилу, сова са главом неког министра, немају много везе са фантастичним. С друге стране, постоји фантастика која свесно одбацује сваки ч облик. Бреден нас, својим пољима минуциозно изгравираним под једним „олујним", небом, уводи у неки **други** свет, а да при том није нужан било какав ч облик да нам укаже на то да смо прешли некакву границу; Арагон у **Парисном сељану,** осликава једну **необичну свакодневицу,** љупку фантастику која преображава једну парисну улицу у простор чаролије и егзотике; Кафка нас уводи у срж фантастике евоцирањем једне мучне баналности која **„од силне жеље да буде природна, (. . .) надилази** и **саме норме природног"**[13] Упркос неслагању по питању природе и граница естетичке категорије коју проучавају, М. Брион и Р. Кајоа се слажу да, унутар фантастичног, треба сачувати једно подручје из кога је искључен сваки облик ч. М. Брион тумачи, на пример, слику Ричарда Елзеа **Ишчекивање,** 1939[14]; он то дело у коме ликови без неке особитости посматрају олујно небо, сматра једним од врхунаца фантастике. Још радикалније, Р. Кајоа[15] види у ономе што ми дефинишемо као облик ч један повлашћен и жалостан пример „фантастике с предумишљајем" („fantastique de parti-pris") коју он нимало не воли. Фантастика

која га занима, притајена, искрсава без сумње уз саучесништво и посредовање творца, али тако што готово силом води његово надахнуће и руку: за Кајоу, у бити је фантастичног да га не може у потпуности преузети на себе ни онај који га ствара, нити онај који је њиме погођен. И сувише вољан, ч облик му смета и као резултат једног поступка који може да изгледа извештаченим и да поништи узнемиравајућа и тајанствена својства дела. Најзад, изазивачки и систематски карактер дела у којима се ч облици множе, где заузимају сав простор приказивања, наметљив начин којим одбацују стварност, не допуштају им да изопаче свет свакодневице, да га учине необичним. Они не би могли у исти мах и да задрже и да наруше идеју природе, идеју једне чврсто утемељене правилности, која се чини непоколебљивом. Кајоа из фантастике искључује Арчимболда, умањује Бошов значај, презире[16] Гранвила. Драже су му наге вештице Балдунга Грина од свих „Искушења Светог Антонија"; код Боша, „Свадба у Кани" је, за њега, необичнија од „Пакла". По њему, кад је воља за фантастиком посвуда, сама фантастика се губи. „Претрпане кошмаре" пуне крљуштавих аждаја, склепаних бића наоружаних канџама, стварали би уметници и сувише обузети причом, предметом, да би се у довољној мери занимали за начин његовог приказивања. Кајоа не само да не меша ч облике и фантастично, него настоји да искључи ч облике из поља фантастике. По нашем мишљењу, то становиште је претерано. Данас испитивање уметничких дела и повратак размишљањима оних који су проучавали фантастику допуштају да се постави проблем: извесни ч облици пружају нам онај утисак узнемирујуће чудноватости[17] коју сматрамо фантастичном и коју нам ваља прецизирати; други ч облици не рађају у нама то тескобно отуђење; осећај фантастичног је каткада, али не увек, изазван приказивањем ч облика: други „поступци" могу произвести исти утисак, понекад и снажнији.

Кроз тај систем супротности, ч облик се потврђује, нуди се на распознавање посматрачу. То распознавање, однос посматрача према делу, довољно је да се он дефинише. Не подразумева се никаква свесна намера ствараоца у тренутку његовог творачког чина. Четвороногa птица коју је нацртао један душевни болесник из болнице Свете Ане[18], животиње са људским ногама и стопалима у деце најмлађег узраста[19] вероватно су настале а да њихови аутори нису желели да створе облик ч: њихова намера није битна. Најчешће је, међутим, воља да се створи облик ч очигледна.

Облик ч, је, дакле, дефинисан; он се потврђује супротстављајући се. Две примедбе се морају одмах формулисати. Најпре морамо учинити разумљивим смисао искључења која су омогућила да се омеђи поље истраживања. Облик ч није ни неко вербално биће, ни неки природни облик, нити представа неког тачно запаженог биолошког чудовишта; његова дефиниција је с ове или с оне стране дистинкције добра или зла, фантастичног или не-фантастичног, вољног и нехотичног. Када дефинишемо неки облик ч, не морамо одмах да постављамо проблеме значајне и озбиљне, до разматрања до којих нас мора довести проучавање тог облика. Подвукли смо супротности чији ће се очигледни саблажњиви карактер морати објаснити. И саме те супротности указују на одређене тешкоће са којима ће истраживање морати да се суочи: односе ч облика са структуром језика; са идејама које „примаоци" дела стварају себи о животу и природи; са биолошким чудовиштима која су у извесним случајевима могла да надахну ствараоце. Сасвим природно, посматрач сврстава, понекад и несвесно, ч облике у безазлене и зле, у фантастичне и декоративне, у облике проузроковане невештином и облике у којих се мора размотрити смисао што га имају за творца: све нам се ове дистинкције намећу и захтевају да буду проучене. Ако избегавамо да поставимо непосредно проблем маште из које настају ч облици, тај проблем се не може

мимоићи кад се будемо сусрели са сликама које савремени посматрач, онај чије реакције можемо да посматрамо, ствара себи о том настајању. Тешка питања се не смеју избегавати; предложени поступак морао би омогућити да се она строжије артикулишу.

Друга примедба тиче се јасноће граница проучаваног поља. Ма каква била прецизност дефиниције, јављају се двосмислени облици који изазивају колебање; али немогућност да се потпуно прецизно одреде границе проучаваног поља не сме нас навести да одустанемо од нашег подухвата. Као и свака међа унутар естетичког света, и ове су нејасне. Оне су такве у односу на подражавање природе (почев од којих размера један див јесте облик **ч**); у односу на стилизацију стварних бића; у односу на апстракцију (нејасни **ч** облици могу се наслутити на одређеним нефигуративним платнима). С друге стране, идеја коју посматрачи стварају себи о томе шта је природа, па, дакле, и о оном што представља одступање у односу на њу, релативно је променљива; од епохе до епохе, могло се веровати у постојање бића која нису постојала, сумњати у извесна предања која казују о стварним животињама, али које нико никада није видео. Али није тешко сматрати сада, из разлога методолошког реда, **ч** облицима једино оне које данашњи посматрач без оклевања сврстава као такве. Иста строгост омогућава, такође, да се избегне империјализам појма. И сувише лако, неки термин који заокружује одређено подручје естетичког света жели да обележи уметност у њеној свеукупности: „уметност, то је лепота"; „фантастика је суштина уметности". Чак и појмови дефинисани полазећи од историјских анализа имају једну империјалистичку склоност: измишља се некакав вечни класицизам који обухвата Макса Ернста, Мондријана и Хартунга; П. Шарпантра је с пуним правом могао да укаже на империјализам појма барока[20]. Очигледно је могуће дефинисати свако уметничко стварање као битно одступање у односу на природу. Једно размишљање о уметности уопште виђеној као изобличење опажене стварности је чак и оправдано и моћи ће да се ослони на резултате овог истраживања; дело које се сматра у највећој мери удаљеним од **ч** облика̂, у одређеном погледу им се приближава: по Дидроу, „кад би природа, поново позвана, преузела да према врху стопала* доврши фигуру (Медичијеве Венере), можда бисте се изненадили гледајући како се под њеном оловком рађа само некакво одвратно и наказно чудовиште"[21]. Али једна таква глобална концепција уметности мора бити заостала. Свака брзоплета тотализација која би брисала разлике међу посебним облицима, учинила би од естетике празну причу.

Именовање облика ч: имагинарна бића, babewyns, grylles, гротесне, чудовишта.

Дефинисање **ч** облика пре његовог именовања омогућава да се избегне уплитање, у раван разграничавања једне **формално** окарактерисане области, мање или више свесних конотација, других значења везаних за име које му је приписано, а које ми, наравно, већ знамо. Одлажући именовање, желимо да укажемо на његов једва задовољавајући карактер. Исход поделе поља форми мора бити проналажење једног имена, за које знамо да му неће сасвим одговарати.

Облици **ч** морају од сада добити неко име а да наш поступак не изгуби на својој строгости.

Полазећи од наше дефиниције, најпре пада на памет израз **имагинарно биће**. Он се мора одбацити. О појму имагинарног и сувише се расправљало да би се могао употребити на недвосмислен начин[22]. Дистинкције које су увеле неке савремене психоаналитичке струје, између **имагинарног** и **симболичког**, које се и једно и друго разликују од **стварног**, чине употребу тог израза, на почетку једног истраживања, још опаснијом[23]. Према тим ставовима, опсег имагинарног обележен је превагом односа према представи сличног; важи, дакле, један образац пои-

* Ако се (велом) прекрије остатак фигуре, тако да се види само врх стопала. Цитат из Дидроовог **Огледа о сликарству.** (Прев.)

мања значења где су чиниоци као сличност, хомеоморфизам, одлучујући, оно што даје потврду некој врсти стапања ознаке са означеним; по Лакану, сваки имагинарни поступак, сваки имагинарни однос осуђен је на заваравање. Симболично назначава ред феномена којима се психоанализа бави утолико уколико су структурисани као некакав језик (langage); нема стапања, непосредног везивања између ознаке и означеног; одређени ред уводи се према неком закону који је обележен именом оца. У овом тренутку истраживања, **ч** облици не могу да се означе као симболички или као имагинарни. Најзад, позивање на данашњу употребу израза доводи до тога да се подједнако **имагинарним** називају лик одсутног Петра, личио он на Петра или не, један облик **ч** и једна вила представљена као идеално лепа жена; дефиниција имагинарног бића показује се, дакле, преширoком: сваки облик **ч** јесте имагинарно биће, према данашњој употреби те речи; свако имагинарно биће није облик **ч.**

Енглески термин „babewyns", коришћен у XIV веку, више одговара проучаваном пољу. „Такви су", вели један рукопис из катедрале у Кантерберију[24] „ликови звани ‚babewyns' које уметници приказују по зидовима. Једни их цртају с главом човечјом а телом лављим; други с лицем лављим а остатком тела магарећим. Док за остале имају главу човечју а задњи део од медведа и тако редом . . ." Текст користи поступак набрајања примера и управо изгледа да издваја подручје **ч** облика̂. Али у француском изрази babouin, babouinerie, једва да су били коришћени и изашли су из употребе*; Роберов речник их не наводи; Годфроа[25], према једном наводу д'Обињеа **(Пустоловине барона де Фенеста)** дефинише babouin као гротескну фигуру, страшило. Реч бабунерија (babouinerie), за Сен Жилијена **(Meslanges historiques,** Лион, 1589), изгледа као да жели да, на прилично нејасан начин, означи **ч** облике: „они ће изнад штита, што ће рећи у горњи део грба, стављати или неку маску, или портрет с фауновим лицем . . . или какву будаласту бабунерију (babouynerie)". Израз је био кратког века; преостаје свега неколико сведочанстава о једном покушају да се подручје **ч** облина концептуализује, да се ти облици подведу под један појам који има нечег заједничког са нашим идејама о мајмуну. Стварати ч облике, значи подражавати природу искривљујући је, као што мајмун подражава човека, несавршено, у његовом изгледу, као и у покретима; за уметника то значи учинити себе бабуном природе, или — као што је казано за Ђавола — мајмуном Господњим.

Термин grylles* који проучава Балтрушаитис, такође не покрива читаво подручје и уопште се није наметнуо. И сам Балтрушаитис нам објашњава како је, пре но што ће ишчезнути, тај појам доживео ограничавање свог ширења: „Пошто је најпре служио за означавање, уопште узев, сатиричког жанра у сликарству са јаким изобличењима, тај је назив на крају примењиван искључиво на каменорез који приказује бића чије је тело састављено од глава."[26]

Боље решење проблема нуди израз гротеске. „Ни тема, нити цртеж гротески", прецизира Литре, „принуђен да води рачуна о конотацијама којима се та реч убрзо оптеретила, немају ничег лакрдијашког". То су хировити орнаменти, имитација оних који су пронађени у неким старим грађевинама откривеним током ископавања вршених у XV и XVI веку, у развалинама званим шпиље (grotta). Истраживања непрегледних подземних остатака Неронове Златне Палате (Domus Aurea) на падинама Есквилина, занимање које је за те чудне облике показао сетни Пјетро Луизи, де Фелтре, који је имао надимак Мртвац (Morto) одиграли су, објашњава Шастел, одлучујућу улогу у њиховом успеху[27]. Хировити карактер спада у природу гротески: Монтењ дефинише гротеске (crotesques) као **нанарадне слике** (peintures fantasques)[28]; у XVI веку глагол grotesquer значи **нанарадно описати**[29]. Облици **ч** спадају у гротеске. У XVI веку, Воклен де ла Френе[30] то јасно каже:

* Савремени француски речници наводе само babouin — бабун (павијан); они мало старији још и израз faire la baboue — направити гримасу, и глагол babouiner — кревељити се. (Прев.)

* Застарели термин, одвано изван употребе. Од латинског gryllus — **цврчак** (савр. франц. grillon) али и **свињче.** У множини, grylli — бурлескне, нанарадне слике. (Прев.)

К'о у гротески што се виде помешани
Зверињa и птица спојеви разни.

Било би лако множити текстове који, не поистовећујући увек гротеске са оним што ми издвајамо као **ч** облике, сврставају те облике у гротеске: текстови Монтења, Теофила Готјеа[31]. Рео[32] разликује гротеске од арабески, са којима се оне понекад мешају, по томе што су у гротескама присутне фигуре које су често облици **ч.** Али тај појам гротески није потпуно задовољавајући. Бенвенуто Челини га је, управо у вези са проблемом који нас занима, одбацио: „(гротескама) су такво име људи данас дали јер су их управо у Римским шпиљама — шпиљама које су некад биле собе, купатила, читаонице, дворане . . . — поново открили знатижељни научници. Тло се, од античког доба, издизало па су се те одаје нашле затрпане; у Риму су та подземна боравишта звали шпиљама (grotta), отуда је овим украсима и дато име гротеске (grottesca). Али то није њихово име. Древни су уметници, наиме, волели да слажу фантастичне животиње које су личиле и на козу и на краву и на кобилу, а исто тако су, са украсима од гранчица и лишћа правили разне врсте чудовишта. И тај термин чудовишта, а не гротеске, треба примењивати на ове композиције"[33]. У гротескама се чудновата здања, венци, воће, животиње, јављају заједно са облицима **ч.** О томе сведоче, на пример, радови Ди Серсоа[34], Диререве калиграфије, Пинтурециови и Рафаелови декори, неке таписерије из радионице у Фонтенблоу[35]. С друге стране, термин се, у нашем подухвату, чини и сувише **застарелим:** користи се, пре свега, да означи одређена дела из XV и XVI века. Најзад, конотације које је попримио ограничавају услове његове употребе: лакрдијашком измиче једино да би означио чисто декоративно.

У таквим условима, изгледа разборито послушати савет Б. Челинија и назвати **ч** облике **чудовиштима.** Од тога би нас могао одвратити једино вредносни суд који одаје његова употреба. Ружно, зло, одвратно, страшно, таквим нам се чини чудовиште чим изговоримо његово име. **Мрско** је, за француског читаоца, његов традиционални епитет. Масијон[36] тим термином настоји да наружи Спинозу: „Један Спиноза, то чудовиште (monstre) које, пошто је пригрлило мноштво вера, на крају више нема никакву веру". Ваљаће нам водити рачуна о тим погрдним конотацијама и покушати их објаснити. Али морамо се подсетити и на то да барем до XIX века, реч **чудовиште** није увек коришћена уз погрдно вредновање које је неразлучиво од њене данашње употребе. Рабле је чудовишта повезивао са једном анти-природом, са једним стварањем које крши законе уређеног космоса: „чудовиштима, грдобама и другим сличним бићима сачињеним против сваког природнога реда"; а за Жодела и неко изненадно добро је чудовиште:

То трајно добро чудовиште је са неба
Кад воља му милостива жуч у мед
претвара.[37]

За **Енциклопедију,** појам чудовишта не укључује нужно вредносни суд; реч је о ботаничким чудовиштима или животињама; то је, на пример „животиња рођена с таквим склопом који је у супротности с природним редом, то јест у чијем су саставу делови различити од оних који одређују животињску врсту из које она потиче"[38]. Чудовиште је, дакле, једно биће (ни вредновано, ни обезвређено) које показује знатну разлику у односу на природу уређену по законима правилности.

Према томе, **ч** облике можемо назвати чудовиштима. У тим условима, по нашој дефиницији, један анђео јесте чудовиште, па био он симбол Христа[39] или Ђавола. Сам израз не противи се једној таквој употреби. Могли бисмо, природно, да избегнемо такву попустљивост израза и да му наметнемо значење које нам допушта да наставимо наш рад. Али, кад смо се већ са њом сусрели, ваља је поменути: она ће умирити оне који су опседнути жељом да употребљавају речи у њиховом уобичајеном значењу.

Наше искушавање једног низа појмова није без користи за даље размишљање. Везан за имагинарно, чудовишни облик упућује на машту као извор свога настанка, машту о чијем начину деловања не знамо баш ништа. Ствара ли машта чудовишта својевољно? Је ли она хир? Једна од конотација **гротесне** обавезује да поставимо себи то питање. Чудовиште би се рађало из хира, из фантазије без икаквих правила, из једне способности стварања која себи не би постављала циљеве, не би била подвргнута контроли разума, која би деловала путем слободних асоцијација. Не без прикривених мисли, Монтењ пореди са гротескама (које сликар уцртава у „празнини“ око „изграђене слике“) своје властите **Огледе** „чудовишно тело, склепано од разнородних удова, без јасне фигуре, у коме нема реда, ни следа ни сразмере до случајне“.[40] Довољно је навести ту „случајност“, и није важно што је критичари у **Огледима** оспоравају.

Као што је показао Фројд, случајност, „насумичне“ асоцијације, јесу путеви којима се несвесно, мање контролисано, изражава у већој мери. Хиром можда управљају закони које он не познаје; резултат хира може, дакле, у нама изазвати страх, тескобу. Зато што у њему сусрећемо нешто што не желимо, нити можемо да **препознамо** у себи, нешто што нам се чини у исти мах блиским и страним, ми га одбацујемо. Тај производ маште који се приказује као хир рођен из случаја чини нам се наизменично смешним и опасним: забава, декорација, украс, и ужасавајућа, ђаволска стварност, чији је творац мајмун Господњи. Читаво наше размишљање кретаће се около тог проблема, проблема веза између ликова дефинисаних на основу формалних критеријума, једне стваралачке маште која се означава као исходиште тих форми, и несвесног. Битно је да нас једна брза провера различитих појмова који су могли тежити да означавају проучавано подручје суочава са тим средишњим проблемом.

Саблажњујућа сродства

Једно поље истраживања је управо дефинисано, а затим и именовано. Сада, пре но што се истраживање настави, ваља дати примере чудовишних облика. Видећемо то: као што се могло и предвидети, у почетку се успостављају сабалжњујућа сродства. Наше листе обухватају најразнородније текстове и слике. Та се саблазан не сме прикривати, већ радије испољити. Затим јој ваља јасно исказати разлоге. Одмах се могу понудити описи различитих порекла.

А женско тело има
Све до паса
И ноге соколове
И рибљи реп[41]

Кербер, звијер љута, чуднија од свију
на ону чељад сред поплаве хладне
лаје ко пашче из свих грла трију.
Црвена ока, браде црне, гадне,
с панџама, куљав, он духове дере,
гребе им кожу, раскида их јадне.[42]*

„'Учинили сте да срџбом својом личите на лава, прождрљивошћу на вука, на змију растргав оног који вам други отац беше; суровошћу својом на бика. Носите у своме новом лику карактер сваке звери те'. Тек што вила изговори ове речи, Шери ужаснут увиде да изгледа онако како му је она пожелела: имао је лављу главу, рогове бика, вучје шапе и змијски реп.“[43]

„Права цурица-кентаур! Прекрасна платинско-плава грива што изнад чела почиње јогунастим чуперком који по вољи може носити напред и позади; спушта се низ благе удолине на потиљну, међу лопатице; (. . .) па се најзад меша с бујним црним репом. Задњица јој подсећа на афричку антилопу (. . .) А спреда, нага девојка; руке има! (. . .). Тинејџерске груди. Уски кукови. Дуге девојачке ноге (али с копитама).“[44]

„Чудовиште које лежаше на боку, склупчано напола, у локви жуто-зеленкасте течности и неке лепљиве флуидне масе налик катрану, мерило је око два метра

* Данте, **Пакао**, певање 6, превод Миховила Комбола, изд. „Рад“, Београд, 1976.

и седамдест пет (...) Изнад паса имало је полу-човеколик изглед: прса му, међутим, беху прекривена мрежастом кожом налик крокодилској; што се леђа тиче осутих жутим и црним мрљама, нејасно су подсећала на крљуштаву кожу неких змија. Испод паса, било је још и горе: престајала је свака сличност са људским, а почињала фантазмагорија. Епидерм беше прекривен црним крзном, а са трбуха су висила два дуга пипка пуна црвених љигавих отвора; беху чудно распоређени по правилима неке космичке геометрије непознате на земљи или у сунчевом систему. На сваком од њих, утиснуто дубоко у ружичасту дупљу опскрбљену трепавицама, отварало се једно закржљало око, (итд....)."[45]

„Оно за мене представља ђавољег гласника. То је једно биће пуно зла. Има крила да долети из пакла на земљу, рибљи реп да плива, коњске ноге да трчи и човечје руке да зграби људе који су га слушали. На глави има рог од дрвета из пакла, да у људе убризгава зло. Сво је лепљиво. Малу децу поједе чим се роде. Смрди на спаљену гуму и влажну иловачу, иде по целом свету где га ђаво шаље. Људи га се плаше."[46]

Тако смо на самом почетку истраживања о чудовиштима, свесно, извукли из наших списа најразнородније текстове. Било би их лако множити. Потрага за чудовиштем у уметности доводи до остварења најсаблажњивијих сусрета за једног историчара уметности, човека „здравог разума", традиционалног естетичара. Бестидне сирене; анђели (човеколики крилати) Фра Анђеликови; кентаури са забата Олимпије; Беклинов кентаур кога је марљиво израдио један потковач; ђаволи; кепеци; змајеви које на узицама воде свеци просветитељи, или (змајеви) располућени јуначком руком; сфинге Леоноре Фини, или оне са намештаја у „empire" стилу; једнорози, минотаури; мешанци на украсима из Версајских вртова, бесомучници са Бошових слика; демони уклесани у каменим олуцима; каролиншке лакрдије; змајеви са алхемичарских слика; чудовишта из разних Ars memorandi са мнемотехничком сврхом; папа са магарећим трупом (1557); генерал са телом слона (1960); прикази четворице еванђелиста у облику мешанаца[47]; ти се ликови стапају и раздвајају у једном смешном врзином колу, једној монотоној и дугој Валпургијској ноћи. Упркос разликама у времену, намерама твораца, деловању на посматраче, једно подручје облика се мало-помало разграничава. Али ваља се задржати на нашој првој реакцији кад се суочимо са устројством тог поља: саблазан; досада пред понављањем истих облика, истих производних поступака (увеличавање, сужавање, комбинаторика, итд...); осећај спајања неспојивог, мешања дефинитивно различитих бића. Историчар, човек здравога разума буни се у сваком од нас. И само поље чудовишног чини се чудовишним: оно је спој супротности, аналогно грифону, који је истовремено и орао и лав, и земаљски и небески; аналогно грифону који је симбол — моменат — двојаке природе Христове.

Једна промена естетичног мишљења

Није довољно уочити ту саблазан. Није реч ни о томе да јој се умањи значај. Треба покушати објаснити наше чуђење и наша прећуткивања. Само место чудовишног, његова блискост са несвесним, наш страх што видимо да се приближавање чудовишту претвара у откривање нечега што не прихватамо у себи, стварају отпоре истоврсне оном који психоанализа изазива у болесницима. Али, с друге стране, саблазан коју осећамо зависи делом од нашег начина установљења поља. Сама могућност да се тако проучава чудовиште у уметности условљена је одређеном променом естетичког мишљења и знак је те промене. Једна таква промена, у тренутку кад се дешава, нужно се доживљава као саблазан. Старе структуре мишљења задржавају се, свесно или не, у тренутку кад се јављају нове. Осећај нелагодности обузима истраживача који се окреће од традиције у којој су се уобличили његови концепти.

Та промена може се опажати у више равни. Најпре, а Етјен Сурио је то лепо показао[48], напредовање естетичког мишљења уводи једну истинску кризу појма естетичке категорије. Поћи од чудовишног облика, не питајући се у почетку да ли је неки змај леп или ружан, фантастичан или декоративан застрашујући или смешан, значи одважити се на први корак на једној „регионалној некатегоријалној естетици". Тај покушај омогућава нам да избегнемо, на самом почетку истраживања, бесконачне расправе о простирању и поимању сваке естетичке категорије, дефинисане према промењљивим субјективним утисцима или некој неиспитаној концептуалној традицији. С друге стране, можемо боље да уочимо припадност неке естетичке форме већем броју категорија: одговарајући декоративним захтевима, „змијолико" чудовиште са неког капитела у исти мах ће симболизовати зло према неком свесном коду његовога творца и изазивати у нама осећај тескобе; једна сирена на први поглед привлачна постаје извор непријатности: бивамо опчињени, у исти мах и привучени и застрашени, испуњени одбојношћу, уживамо, уз осећај мучнине, у том страху, па и у тој одбојности; Мишоови текстови обилују створењима која су у исти мах дражесна, гнусна, заносна, красна и грозна. Не све естетичке форме, али многе од њих припадају већем броју категорија које су противречне једино у њиховим школским дефиницијама. Неопходно је поћи не од категорија, него од форми уочених у делима, онаквих каквим их опажамо.

Ово стављање естетичких категорија у заграду, праћено је одбијањем да се, већ од почетка истраживања, меша етичко и естетичко. У многим традиционалним естетикама, лепо и добро једно друго „прожимају", одржавају односе који утолико више искривљују мишљење уколико их ово не узима за предмет. Сместити у исто поље истраживања, рогатог ђавола и крилатог анђела, сатанског змаја и псоглавог светог Кристофа са неких икона, нарушава наше вазда мање или више манихејско виђење света. Још темељније, покушај заснивања једне естетике чудовишног, тврдња да може имати естетске вредности, ако не и лепоте, у одређеном проказању, у одређеном опису зла, вређа наш морализам. Нисмо ми толико различити колико умишљамо да јесмо од оних добронамерних хришћана који су покушали да избришу са минијатура неког ђавола за кога су се плашили да се може сматрати и сувише лепим. Куповање разгледница са репродукцијама дела један је од естетских ставова нашега доба: уочљиво је да су на прилазима романским црквама, на улазима музеја, репродукције чудовишта релативно ретке.

С друге стране, савремено естетично мишљење настоји да занемари изричите или имплицитне намере творчеве. Оно открива, као што је то видео и сам Сент-Бев, да критичар може о делу знати више него творац. Вајар обликује једног змаја можда према неком алхемијском симболизму, али се у исти мах тежина живљења коју он осећа, његове дечје мржње, нагони, све оно што носи у себи, често и не разазнавајући га, изражава у форми а да он то и не зна. Штавише, стварање дела, ма какви били психолошки и социолошки разлози његовог настајања, одваја га од тих разлога. По Валерију, „Довршено дело решава се свога аутора: чему треба тај појединац?"; оно исказује одсуство субјекта. Важно је, међутим, запазити да субјект изостаје у делу, негира се у њему, на различите начине, у зависности од епохе у којој живи; у зависности од својих патњи, својих свакодневних радости; у зависности од свога виђења света: анализа дела у коме се аутор негира морала би се отворити према проучавању (коме тренутно недостаје инструмената) настајања дела, начина негирања сопства. Али трагање за намерама творца и сувише се често рађа из лењости или неспособности спрам уметности. Кад нам не говори дело, настојимо да учинимо да проговори аутор. Дефинисање неког поља истраживања једним опаженим обликом обавезује да се не прибегава и сувише брзо ономе што му претходи и што, он, на неки начин који би ваљало дефини-

сати, негира. Наша дефиниција чудовишта изричито искључује непосредно разматрање творчевих намера. Она полази од схватања данашњег посматрача и води нас путем једног опажања тог посматрача.

Најзад, не оспоравајући значај историје, дијахроничких истраживања, естетичко мишљење допушта себи да тренутно стави у заграду време настанка неког дела. Нема сумње да су историја уметничких поступака, историја мишљења, „менталитета", симболичких система, преношење форми, важни за онога ко проучава чудовишно. Али истраживање осећаја који се рађају спрам форме у данашњем посматрачу може претходити историјским проучавањима а каткада им и показивати пут. Тако, увиђамо да чудовиште жели да искаже нешто друго а не сâмо себе, да мора да има симболичку вредност. То нас наводи да се заинтересујемо за политичке, етичке, религијске, алхемијске симболизме, који су, у одређеним епохама, допринели стварању чудовишта или оправдању њиховог творца пред властима или мнењем.

Ако је за естетичара и оправдано да постави себи задатак не-историјског реда, ако га његово образовање, често, више и припрема за један такав тип истраживања, он разумљиво, не би смео ни да растерети себе познавања радова историчара уметности, нити да оспорава нужност историје сваког чудовишног облика. Већ од првог поглавља, наша истраживања ослонила су се на одређена дела из историје уметности: радове Јургиса Балтрушаитиса, Андреа Шастела. И сâмо њихово читање показује сложеност историје обликâ, коју су наивни естетичар, брзоплети филозоф, претварајуће се напречац у историчаре, и сувише често били склони да упросте. Јургис Балтрушаитис жели подробно да опише живот одређених облика, посебно чудовишних облика, током готичког средњовековља[49]. Тако је он присиљен да представу о проучаваном периоду гради изразима као **преживљавања**[50], **препороди**[51], дозирања[52], **криповремене еволуције**[53], **противречности**[54], искрсавања, плиме и осеке, упоредна и противречна ширења, која се одвијају према различитим ритмовима, закаснели или убрзани утицај. На пример, „чудном игром судбине, најупадљивији спој Италије и Нормандије остварује се не у XII веку на Сицилији, него у доба готике у подунавским земљама"[55]; „чудним преметањем, група (рукописа Апокалипсе) најдубље обележена Оријентом репродуковала је једну грчку хидру, а група која се, у начелу, окреће антици, некакву сарматсно-скитску звер"[56]. Историја уметности уцртава строге границе шематизму неких естетичара историциста. Тамо где су ови бележили „јасне" и просте еволуције, и читали један једини правац развоја, разложен на недвосмислене догађаје, историчар открива суштинске континуитете, маскиране сложеним варијацијама. Радови историчара потврђују а понекад и наговештавају скорије анализе тешкоћа проузрокованих историјским концептом[57]. „Историја", пише А. Фосијон „није попут реке која би истом брзином и у истом правцу носила догађаје и остатке догађаја (. . .). Радије нам ваља замислити наслаге геолошких слојева, различито нагнутих, каткада нагло прекинутих раседима, а који нам омогућавају да, на једном јединoм месту, у једном јединoм тренутку, уочимо више земљиних доба, тако да је сваки одсечак протеклог времена у исти мах прошлост, садашњост и будућност"[58]. Постоји, у спрези са бржим историјама, и „једна историја готово непомична, историја која споро протиче и споро се мења, сачињена често од упорних повратака, циклуса који се понављају без краја и конца"[59]. Историчар је суочен са једним временом које га збуњује; понекад је тога и свестан: „Спори ритмови, flash back, понирања и поновна избијања на површину тешко се слажу са једнолинијским временом у коме је он (историчар) понајвише навикнут да ту и тамо разабира убрзања или застоје."[60]

Унутар историје уметности, живот облика не тече истим ритмом као и живот значења која им одговарају, нити техникâ које омогућавају њихово успостављање. Уосталом, немају сви облици исти тип по-

кретљивости; чудовишни облици изгледа показују већу постојаност него остали облици (пејзажи, портрети); Клод Роа то са жаљењем констатује: „Уметници узастопних или упоредних цивилизација разликују се у ономе што репродукују (на пример, лица и женска тела) а наликују једни другима у ономе што измишљају.“[61]

Границе истраживања

Знак и исход те промене естетичког мишљења, поље чудовишног је, дакле, установљено. Оно се темељи на опажању данашњег посматрача, а не на историји стваралаца, нити на једној филозофији или етици које се тичу уметности уопште. Намера му је да кроз проучавање односа између посматрача и чудовишних облика допринесе бољем разумевању дела која садрже такве облике, и природе маште која их рађа. Било би противречно, за једно истраживање које се смешта унутар тог установљеног поља, да одреди себи хронолошке оквире. Али зато може себи да постави географске границе: у нашем случају, Запад. Осим тога, могуће је поставити хипотезу — која остаје да се потврди — о једној природној разлици међу психолошким контекстима у којима се, свака засебно, дефинишу афричка, азијска, западна чудовишта. Кинески змај има своју улогу у једној космологији коју ми не познајемо. Још и сад знамо погрешно да гледамо афричке скулптуре и запажамо стилизацију стварног и његово одбацивање. О чудовишту створеном ван Европе, нећемо рећи ништа, осим у оној мери у којој је оно могло имати неког утицаја на стварање западњачких чудовишних облика. У Европи, прво и најочитије обележје чудовишта јесте његова дуговечност.

Превео са француског
Милојко Кнежевић

Белешке

[1] Спиноза, **Метафизичке мисли,** OEuvres complètes, стр. 310. Све референце дате су скраћено. Оне упућују на завршну библиографију која је, пак, изложена абецедним редоследом аутора.

[2] C. G. Lichtenberg, кога наводи R. Benayoun, Anthologie du nonsense (**Антологија бесмисла**) стр. 98.

[3] Упор. нпр. D. E. S. К. Доде (C. Daude). La chimère en Grèce ... (**Химера у Грчкој**)

[4] Спиноза, **Метафизичке мисли,** OEuvres Complète, стр. 301—310.

[5] Луис Карол, **Лов на Снарка,** (La chasse au Snark), прев. Паризо (Parisot) (1946) и прев. Арагон (1949). Benayoun **Антологија бесмисла,** наводи Jabberwocky Л. Карола, стр. 406, и преводи га, стр. 179.

[6] Етјен Сурио, **Естетика измишљених речи и језика,** Revue d'Esthétique, јан.—март 1965, стр. 19—48.

[7] А. Мишо, **Ноћ се миче,** стр. 153.

[8] J. Sériel, Les calmars d'Andromède, Fiction, No 94, стр. 60—70.

[9] Уп. R. Chomet и G. Klein, **Сажети бестијаријум научне фантастике,** (Bestiaire digest de la science fiction), Bizarre, окт. 1955, стр. 61—67.

[10] A. Mansion, Phys. Arist., стр. 114—116, сакупио је најважније текстове који се тичу аристотеловске теорије чудовишта.

[11] Аристотел, De generatione animalium, IV 3.

[12] **О људождерству,** упор. R. Villeneuve (Вилнев), Le cannibalisme, Aesculape, јан. 1962, и **Историја канибализма.** Вилнев даје обимну библиографију; између осталих репродукује застрашујуће гравире Теодора де Брија (Bry) (XVI век).

[13] Ф. Кафка, **Кинески зид,** стр. 11.

[14] M. Брион, L'art fantastique стр. 284—5.

[15] Р. Кајоа, **У срцу фантастике** (Au coeur du fantastique) стр. 8—32.

[16] Ibid. стр.98.

[17] Упор. Фројд, **Огледи из примењене психоанализе**, стр. 163—211.

[18] 1963. год. проучили смо 5.500 дела која се чувају у Одељењу за психопатолошку уметност клинике за душевне болести и болести мозга Медицинског факултета у Паризу. Једну строгу анализу сачуваних докумената управо врши Центар за документацију ликовних израза (... des Expressions Plastiques).

[19] Нпр. G. Rioux (Рију), **Цртеж и ментална структура,** стр. 240. и 246.

[20] P. Charpentrat (Шарпантра), Le mirage baroque, passim.

[21] Дидро, **Оглед о сликарству,** погл. I, OEuvres Esthétiques, стр. 667.

[22] Упор. речнике Лаланда, Пјерона (Lalande; Piéron) и др.

[23] Упор. Лакан (Lacan), Ecrits, нпр. стр. 463—4; Laplanche и Pontalis, **Речник психоанализе,** стр. 195—6.

[24] Текст наводи Балтрушаитис, Réveils et prodiges, стр. 197.

[25] Godefroy, **Речник старофранцуског језика.**

[26] J. Балтрушаитис, Le moyen âge fantastique, стр. 18—19.

[27] A. Chastel, La Renaissance fantaisiste, L'OEil септ. 66, стр. 34—41.

[28] Монтењ, Essais, I, погл. 28, „О пријатељству", стр. 218.

[29] Huguet (Иге) **Речник француског језика у XVI веку.**

[30] Vauquelin de la Fresnaye, Art poétique, I, кога наводи Годфроа, **Речник старофранцуског језика.**

[31] Теофил Готје, **Гротеске,** X.

[32] Réau (Рео), **Речник уметности.**

[33] Б. Челини, **Мемоари,** I, погл. 6, кога наводи А. Шастел, La Renaissance fantaisiste, L'OEil, септ. 56, стр. 37—38.

[34] Упор. радове истог аутора: већина постоји у архиви Fond Doucet (3, rue Michelet).

[35] Упор. илустрације у чланку А. Шастела.

[36] Наводи га Литре (Littré), **Речник,** термин „чудовиште" (monstre).

[37] Наводи га Huguet, термин „чудовиште" (monstre).

[38] **Енциклопедија** T. X, Neufchâtel, 1765, термин „чудовиште".

[39] Упор. нпр. Данте, **Чистилиште,** певање 29.

[40] Монтењ, Essais, стр. 218.

[41] Philippe de Thaun (де Тон) наводи га M. C. Hippeau (Ипо), **Гијомов божански бестијаријум,** стр. 115.

[42] Данте, **Пакао,** певање 6.

[43] Mme Leprince de Beaumont (Госпођа Лепренс де Бомон), Le vrai magasin des enfants, стр. 13.

[44] Arno Schmidt (Шмит), La république des savants, стр. 13.

[45] H. P. Lovecraft, L'abomination de Dunwich; у La couleur tombée du ciel, стр. 63—4.

[46] Текст једног ученика шестог разреда (Rouen, Lycée Jeanne d'Arc).

[47] Упор. нпр. J. Балтрушаитис, Réveils et prodiges; P. Kajoa, Au coeur du fantastique.

[48] E. Сурио, **Естетичке категорије,** стр. 4, и даље.

[49] J. Балтрушаитис, Réveils et prodiges.

[50] Стр. 7, 64, 270.

[51] Стр. 8.

[52] Стр. 11: „Средњовековна скулптура увек је имала више аспеката који различито дозирају живот и спекулацију на чисте форме."

[53] Стр. 82.

[54] Нпр. стр. 72, у вези са албумом Вилара де Онкура (Villard de Honnecourt).

[55] Стр. 92.

[56] Стр. 121.

[57] Упор. Braudel (Бродел), Медитеран и медитерански свет ..., и L. Althusser (Алтисе), **„Предмет Капитала",** у L. Althusser, E. Babilar, R. Establet, Lire le Capital, t. II, стр. 35. и даље.

[58] H. Focillon (Фосијон) **Година хиљадита** (L'An Mil), стр 17.

[59] F. Braudel, La Méditerranée ..., предговор.

[60] J. Le Goff и E. Le Roy Ladurie (ле Роа Ладири), Mélusine maternelle et défricheuse, Annales, мај—авг. 1971, стр. 592.

[61] Cl. Roy, Arts fantastiques, стр. 72.

Две звери

Милорад Павић

Плакида

Онај исти Плакида који је уловио јелена с крстом уместо рогова на глави, једном је ловио близу мора. Пратио је траг необичан за његова схватања и његово искуство. Предње ноге звери коју је гонио остављале су трагове као у птице, а задње отисак шапе. Рибљи реп заметао је траг.

Песак је мирисао на шкољке и алгу, сећања су смрдела као обично, а он није знао да ли хоће да ухвати ту зверку пред собом или не. Бојао се и ње и себе. И тада је прекрстио траг и очитао молитву од оних које нагоне животињу да се сама покаже ловцу. Молитву која личи на мрежу. Али, ловина се није указала и тако је Плакида знао да је пред њим аветињска животиња на коју не делује очитана молитва. Оставио ју је и вратио се кући јер је било касно. Ујутру, када је кренуо да је поново гони, Плакида је срео једног трговца и испричао му ствар. Овај се почешао по бради и рекао:

— Ако подражаваш злато, нећеш се претворити у злато, ако подражаваш авет, претворићеш се у авет.

Плакида је имао на челу бору везану у слово гама, веома лепе топле очи и на трепавицама увек мало отопљеног снега. Насмејао се показујући три јамице на лицу боје проје и отишао за ловином. Начинио је план. Сматрао је судећи према предњим шапама да звер има особине и навике птице. Плакида је одавно ловио и добро знао нарави птица. Почео је да звижди и да замишља како би се сам осећао на месту неке перади, како би се понашао у одређеним приликама, када би напао кљуном, а када би прхнуо и утекао. Али, то наравно, ни издалека није било све. Звезде су се димиле, трагови су се повремено губили и остајали су у песку само отисци шапа, као да је неко двоного биће, медвед или тако нешто однео у чељусти птицу. Плакида је почео да мумла и то је било као да у зубима носи део себе, онај део који је био птица. Почињао је да се понаша као висок и тежак месождер који оставља дубоке отиске шапа. А онда би нестајали и они, и Плакида се пео на дрвеће и налазио трагове звери која се верала уз стабла и високо над земљом остављала оштећење на гранама. Та оштећења била су нанета нечим металним, као да су канџе уместо ноктију имале најтврђа сечива. А потом, животиња се поново спуштала на све четири и заметала трагове птице и шапа вукући за собом свој рибљи реп. Плакида је ћутао као риба, покушавао да своје очи учини непомичним и да на руци осети крљушт. Сада се бојао више него икад. Осећао је да звер може погледом да пренесе на њега своју болест. А да је животиња коју тера била болесна није могло бити сумње. Плакида је бар толико ловачког искуства имао да је могао да извуче тај закључак. А онда је једнога јутра угледао место где је животиња у песку легла да преноћи. Била је положила образ у песак и у њему је остао отисак њенога лика. Лепо се видело једно као срп шиљато ђавоље уво на којем је аветиња провела ноћ. Плакида је већ био овладао увелико својим подражавањем рибе, медведа и птице, али сада је требало уживети се у неког ко ће све то објединити у себи између два ђавоља ува. И почео је полако да чеше своје шапе својим канџама, да рибљим репом крмани док јури преко светлуцавог песка као преко неба и да шиљатим ушима тера пчеле са цвећа док лежи у ливади. Али, све је било узалуд. Нити је пристизао животињу, нити се претварао у авет коју је подражавао и гонио. Само је, захваљујући том подражавању, толико успео да се унесе да је осетио кад је звер нашла у себи нешто као степенице и почела да силази низ њих степеник по степеник.

А тада изненада, једне вечери чуо је неко јечање и пошавши за гласом дошао до нечега што би могло да се назове лог или јазбина. Крај воде је чучала велика гвоздена пећ и јечала. Имала је предње ноге у облику птичјих канџи, а задње у облику медвеђих шапа. Њене ђавоље уши имале су између себе два прореза и пошто је у пећи буктала ватра, те мале мајмунске или ђавоље очи гледале су закрвављено право у Плакиду. Била је тешко болесна, али се није могло уочити од чега

болује. Када је Плакида хтео да јој приђе, нагазио је случано на грану и како је био напет, врисную је од страха, саплео се и пао. И пећ је вриснула, залепршала рибљим репом и извалила се на леђа. Потом је одједном почела да се смирује и да се хлади. Плакида ју је мотрио кроз помрчину, она је мотрила њега, он је хтео да устане, али је исто хтела и она, те он одлучи да је боље не изазивати судбину. Седео је и чекао. Када је из ватре полако почело да ниче нешто беличасто, Плакида је задремао и пробудио се тек ујутру.

Пред њиме у песку седео је младић и смејао му се показујући три јамице на лицу боје проје. Имао је веома лепе топле очи и на трепавицама мало отопљеног снега. На њему је још увек била метална птичја канџа уместо руке. На челу незнанца полако су се пред Плакидиним очима везивале боре у слово гама. Аветињска звер претварала се у Плакиду. А онда је тихо изговорила молитву којом се звери натерују да се покоре ловцу.

Реченица

Када је српски песник и принц из лозе Немањића, Свети Сава умро 1235. он је заборавио све своје песме, сваки стих и сваки редак житија који је икада написао. Знао је да је то природно јер све то, као и његово тело припада Земљи. Његове молитве, осећања и песме биле су раније као замена за њега, као послање, упућене са Земље ка Месту на којем је сада и сам био и сада више нису имале сврху. Уместо своје послате речи био је присутан лично. Сада је био исто што молитва или песма. Те речи могле су сада служити само другима, онима на Земљи. Ипак, знао је још нешто, да је човечија душа као Месец. Има недокучиву страну која се никад не види са места на којем си. Зато никада није могао видети са Земље ту недокучиву страну своје душе као ни тамну страну Месеца док је био доле. Пошто напусти тело и Земљу, међутим, душа и даље задржава ту своју недокучиву страну, али је тада она видљива само са Земље, где душа више није. И био је, мислећи тако, спокојан. Знао је да је био вољен и унатраг вековима одувек, пре него што је био рођен, као што ће бити и убудуће.

Али, онда му се одједном јавила у сећању једна реченица. Или тачније, није се она јавила из сећања, јер сећања и предосећања овде су била изједначена, него се јавила на тај начин што је била ту, а њему је било јасно да је није измислио. Није је могао измислити, јер није више мислио. Једноставно је све знао и није имао потребе да мисли као некад. Дакле, неизмишљена реченица је била ту. И гласила је:

„Са сигурношћу се може рећи само за прошлост да је вечна. Будућност то тек треба да постане."

Али, било је још нешто. Реченица му се није јавила у језичком облику као што је некада изгледала на Земљи. Реченица му се јавила у облику животиње. Та реченица — животиња имала је бело крзно и чешала се управљајући један од својих пет погледа на место које је сврби. Реч „прошлост" била је оличена на њеном телу у облику велике главе са оком на бради. Та глава је повраћала управо прождерану људску руку и та рука била је ту уместо речи „вечна". Реч „будућност" припадала је репу животиње на којем се појављивала друга, мања глава. Предње две старије ноге водиле су звер на једну страну за великом главом, а задње две млађе на супротну за главатим репом. Те четири ноге биле су четири глагола употребљена у реченици и свака је смрдела на други начин. Звер је имала петоре очи и свако од њих било је радосно из другог разлога. Упркос томе, Сава, који је у животу био млад само три године, одмах је разумео све.

Била је то од речи до речи његова реченица написана у једном писму 1189. године. Наравно, тада још није била у облику звери, него у облику осталих реченица, затворена у језик, а не у крзно. Писмо је у међувремену било изгорело и само је један човек, онај коме је писмо било упућено, ћелав и ћосав, с косом што расте из ушију и показује да је риђ, још

памтио ту реченицу. А онда се том човеку десило да је сасвим случајно видео некога ко се не сме видети. Везали су га и пажљиво да не озледе очи, исекли му правилне округле отворе на капцима. Отада гледао је и док је имао склопљене очи и спавао је зурећи у свој сан осветљен светлошћу јаве. У часу када је казна извршена, човек је, заборавио поред свег осталог и писмо и реченицу из писма и тада се реченица вратила ономе ко ју је срочио. Као мали део свемира, који се враћа, реченица је била мртва за принца и песника док је живела на Земљи и обратно, сада кад је била мртва на Земљи, јер је нико више тамо није памтио, дошла је до њега у облику звери.

Тако је Свети Сава почео да ишчекује своје стихове-животиње, своје реченице-звери, једну по једну, и тако је знао да је свака књига удовица. И тако се опет успостављало нешто као молитва, опет је долазило до послања стихова, додуше у облину зверки, али су они сада ишли некако супротним смером, уместо да их он шаље са Земље на Месту, сада их је он дочекивао на Месту послате са Земље у обличју звери. Он их више није рађао у језику да би их упутио од себе као послање Небу, него су они умирали на Земљи да би остварили послање у обличју звери и да би га поново нашли као на неком последњем суду и олизали му сећања.

Тако је будућност била вечна, а прошлост је то тек требало да постане.

■

Демонологија

Пол Валери

Зли духови су непребројиви. Ко би се могао похвалити да ће саставити њихов потпуни списак? Штавише, сам тај **покушај** био би један од њих.

Није противно разуму, међутим, да се издвоје неки од њих и прибоду, као лептирови, на плутану плоху. Кажем **лептирови,** јер засад мислим само на врло мале узорке које вадим из огромне разноликости демонске врсте.

Ево већ једнога, добро посматраног и сврстаног: демона **Противуречности.** Све га подбада. Не можемо појмити ништа што он одмах не пориче. Он производи глас опор, поглед отрован, поглед милосрдности, читав склоп знакова непотчињивости и очигледне надмоћности. Али насупрот, његов брат и жртва, демон **Лаковерности,** уопште нема препознатљиве црте. Његово лице је мекно, његов уњкав глас јесте глас рецитатора који једино може да мисли речи онога што рецитује, и једино кад то рецитује — без моћи да се мало одмакне како би схватио. Његове очи одвећ плаве не виде ништа а одражавају све.

Између та два, подупирући једног и другог, демон **Упорности,** славни Дрвеноглави, и све његове девизе: Perseverare diabolicum"; „Ја ћу издржати"; „Наспрам и противу свих".

Далеко изопаченији од њих јесте тужни следбеник мајмунског лика, демон **Опонашања,** који нас сили да зевамо баш како други зева, да хватамо корак строја који пролази, да репродукујемо боју гласа и нагласак глупана који говори: верујемо, то чинећи, да му се ругамо; али, напротив, тај кога подражавамо намеће нам се и управља нас. **Quasi similis** се зове тај демон Опонашања, а његова девиза: „Eritis sicut alii". Он игра највећу могућу улогу у Књижевности и Сликарству. Он ослобађа истовремено Страх да будемо оно што јесмо, сиромаштво, отимачину, и понизност као завист . . . Али његова природна историја била би бесконачна.

Не заборавимо живахног демона **Непромишљености,** лакомисленог, тренутног, издајног и тананог **Лапсуса,** кога велики ђаво **Заборава** издваја из свога чопора **и**

пожурује у пустоловину ... **Лапсус,** што је изванредно, зна понекад починити веома срећну грешку, felix culpa: језик се добро заплео. Али он одвећ често прати страшни Дух Одсутности, демона **Расејаности,** кога следи, као његова сенка, демон потпуне **Смушености,** мрамљавно, муцајући и понекад, одједном, податан у неповезаним изјавама, бујица бесмисла, страховити **Неред** ...

(Овде се Филозоф може пренинути и окушати једно размишљање. Непобитно постојање свих тих Ђавола, Противуречности, Упорности, Опонашања, Лапсуса, Нереда, устаје против сваке мисли која се осећа истинитом и самоувереном. Они обзнањују: СВЕ МОЖЕ БИТИ ПРОТИВУРЕЧЕНО; СВЕ МОЖЕ БИТИ ПОРЕЧЕНО; СВЕ МОЖЕ БИТИ ПОДРЖАНО, ОДРЖАНО; СВЕ МОЖЕ БИТИ ОПОНАШАНО; СВЕ МОЖЕ БИТИ УНЕРЕЂЕНО ... СВЕ МОЖЕ БИТИ ЗАБОРАВЉЕНО. О јадни Душе!)

Оставио сам по страни бледог демона Магловитих Ствари, господара нежних бића, меких меланколија ... **Кал Душевни** његово је име.

Неког другог дана говорићемо о Анђелима. Али демони нису исцрпљени. Има управо толико демона колико има начина да упропастимо ствар, да изгубимо Рај или какву веома лепу идеју која се управо била родила у глави.

Превео са францусног
Коља Мићевић

■

Мој Фауст

Пол Валери

ТРЕЋИ ЧИН
Библиотека Доктора Фауста
са зидовима прекривеним књигама

ПРВА СЦЕНА

УЧЕНИК, БЕЛИЈАЛ, АСТАРОТ, ГУНГУН

(Док се завеса диже, Три Ђавола, с маскама страшних животиња, стоје необично распоређени у декору. Гунгун, ђаволан-ђаволица, украшен, намирисан, с позлаћеном перином, огромних усана боје ватре, седи на клупици, листајући некакву књигу. Ученик спава, с главом загњуреном у једну отворену стару књигу на столу с десне стране. Сцена је осветљена једино бледим пламеном с наглим зеленим и црвеним одсјајима.)

БЕЛИЈАЛ

Хоћеш ли престати да шкргућеш већ једном?

АСТАРОТ

Досађујем се, досађујем се ... О! како се досађујем! ... Крек, крек. **(Удара ногама о земљу.)**

БЕЛИЈАЛ

Длако, длако, прљава ајкуло ... Шкргући, шкргући тим својим утрнулим зубима ... Рекло би се да ти бесконачно мрвиш песак из пешчаника ...

АСТАРОТ

Ја гризем, ја гризем, ја стружем, ја дубим ... Све ми је досадно, досада ме изгриза ... Крек, крек ...

БЕЛИЈАЛ

Ох! та длака, длака ... Шта ти то изгризаш?

АСТАРОТ

Све ... Срца, тела, славе, расе, стене — и Време лично ... Ја претварам у прах ... Крек, крек ...

БЕЛИЈАЛ

Свако по своме ћефу ... Ти гризеш, ја прљам! ...

АСТАРОТ

Пуах! А шта ти то прљаш?

БЕЛИЈАЛ

Све. Ја све претварам у ђубре. Ти грицкаш, али ја уништавам. Ја заразнујем мисли. Ја прљам поглед. Трујем речи. Претварам истину у нешто одвратно или срамотно, а онај ко тражи истинско нека се обрати мени. Ја сам истинско истинскога ...

АСТАРОТ

Наићи ће на прљавог Ђавола на крају свога трагања ...

БЕЛИЈАЛ

Покварени СВЕ-ГРИЦКО, ја изабирам, Ја! ... Мене управо привлачи оно што је најчистије ... Чедност је мој добитак; безгрешност ме опаја ... Ох како волим љиљан, како ми је драг хермелин! Све што је чисто представља могућност загађења ...

АСТАРОТ

О Песниче, ти слиниш ...

ГУНГУН

Доста ... прљаве њушке ... Спречавате ме да схватим ово што читам ...

АСТАРОТ

Шта ти то радиш, горе, двоструличиче?

ГУНГУН

Тражим нешто за сањање ... Понекад се у књигама могу пронаћи врло занимљиве идеје.

БЕЛИЈАЛ

Стари Двапут-Шест, значи потребне су ти поуке?

АСТАРОТ

Ма пусти га, или ма пусти је. Никад не знам у којем роду треба да говорим кад говорим о тој пропалици са два репа.

ГУНГУН

Штакору, Уско штакорова прегризи свој језик! Ја сам, сваке ноћи, најлепша ствар овога света, идеална курва или стравични ован.

БЕЛИЈАЛ

Па шта! ... И ми деламо у тмини! ...

АСТАРОТ

Ја опседам ...

БЕЛИЈАЛ

Ја кушам ...

ГУНГУН

А ја и опседам и кушам и зачаравам ... Ја распаљујем, дувам, палим и преплићем ... Да, немани, кад се ја уобличим или увучем у пуну и свежу голу девојку, или кад клизнем поред младог човека што спава, ја у њему пробудим сан тако снажан, жељу тако јаку да ће он целога живота, од жене до жене, никад се не спојивши, следити измишљено биће и стварну насладу које сам ја извукла из његове крви и издвојила из његове чистоте ...

БЕЛИЈАЛ

Е па добро, сиђи с тог седала, бледа ђаволице! ... Ево ти овде једног тек уснулог опавача ... Хајде, голицни мало ту хркаву гомилу људског живота ...

ГУНГУН

А шта он ради овде?

АСТАРОТ

Спава ... Какво чудо! ... Спавати ... Шта је то? То је некаква врхунска награда. Спавати, спавати, какав сан!

ГУНГУН

Прилично леп момак. Врло млад ... Како здрав сан! ... Како се препушта природи, и како се невиност, заборав, опуштеност, поверење у време, мирно читају с његовог лица ...

АСТАРОТ

Као да ми и не постојимо...

БЕЛИЈАЛ

Хајдемо!... Тргни га из његовог смртног задовољства!...

ГУНГУН

Каква штета!...

АСТАРОТ

Стој!... Не дирај га!... Њега је Велики Јарац спљоштио на ту велику књигу, једном магичном наредбом да спава све док га он лично не пробуди...

БЕЛИЈАЛ

Чујте, мир! Ако Велики Јарац има свају идеју...

АСТАРОТ

Мефистофел зна шта ради. Хоћеш ли да ти он објасни своје замисли...

БЕЛИЈАЛ

Ми смо његове животиње... Ти који си тако злочест пошто све изгризаш, ти можда схваташ чему ми служимо овде...

АСТАРОТ

Радимо оно што и јесмо. Свако своје. Ја гризем, ти прљаш... Ми кушамо, ви опседате...

БЕЛИЈАЛ

А онда... Боље нам је овде него доле, на крају крајева... На крају краја у... Понору...

СВИ

(Ужаснуто) Понор!... **(Пауза.)** Понор... Понор... **(Дрхте.)**

ГУНГУН

Затим, овде срећемо и живе људе... Они су занимљиви. Та бића поседују љубав. Љубав, сан, чудеса!... Имају све, те живе свиње...

БЕЛИЈАЛ

Имају и смрт...

ГУНГУН

Али имају љубав.

АСТАРОТ

Љубав, та прљавштина! Ја је гризем гађењем, опасностима и сумњама... Крек, крек, ја гризем лепоту, уништавам жељу...

БЕЛИЈАЛ

И ја је заразкујем и раздражујем. Ти је чиниш тужном, ја лудом... Ја је трујем. Она се кида, ломи, убија.

ГУНГУН

Ма не знате ви ништа!... Појма о појму... Ви знате мање о Љубави од свих живих идиота који је доживљавају... Али ја, ја знам...

АСТАРОТ

Шта ти то знаш, двострука Коко?

ГУНГУН

Све оно што зна онај који вара. Ја читам у обе игре. Ђаволак, Ђаволица, ја знам све о љубави. Почујте моју песму: постанем човек или жена, делам или подносим; дајем или примам, и по својој жељи налазим се испод или изнад у тој игри вољења... Ја варам час љубавницу, час љубавника. Ја познајем сву разноликост њихових чула, и нико не чита тако добро као ја та два срца двоглавог чудовишта, сачињеног од сједињених љубавника који се налазе у нежном незнању... Под велом сна користим сву своју надмоћ. А кад се биће препусти радости славања, разум и све врлине ишчезавају и плот препушта душу мојим љупким силама. Ја увлачим у њу малаксалост која постаје све већа и претвара се у заносну зебњу. Биће дахће, уздише и његове усне које се стежу почињу да бунцају... У том

тренутку ја у дубини његовог духа шапнем неколико формула о проклетству, неколико различитих зачетака смрти ... Јер свака љубав садржи несрећу која сагорева, а најблаже везе полако се претварају у змијско клупко ... Сваки пол плаши се супротног и приписује му некакву тајну. Ха! Ха ... Ха! **(Смеје се.)** Тајна!

АСТАРОТ

Кад би само помислили да духови не знају ништа ...

БЕЛИЈАЛ

Ми смо обичне звери ... Ми смо чедници ...

АСТАРОТ

Чисти ... Само су анђели и звери чисти ... Људи су мелези ...

БЕЛИЈАЛ

Измешани ... Они имају плот и идеје ... Мешина која мисли ...

ГУНГУН

Да је само мешина ...

АСТАРОТ

Постоји такође и радост, нисни комади ... Ја мрзим! ... Крек, крек ...

БЕЛИЈАЛ

Гризи, гризи! ... И ја мрзим! ... Ја прљам, претварам у трулеж, кварим млеко, крв, жуч ...

ГУНГУН

А ја мрзим, мрзим горе, мрзим доле! ... Мрзим дрхтаве руке, опуштене ноге, стегнута и сломљена срца ...

ЗАЈЕДНО

Мрзим! ... Мржња, то је наш живот!

(Ученик уздише и покреће се.)

БЕЛИЈАЛ

Хоп! Гле, овај као да се миче ... Добричина се рађа ...

ГУНГУН

Моје га присуство већ помало забрињава ... Гледај: утичем на њега. **(Примиче му се, поскакујући и дува му у косе; Ученик се покреће и бунца.)** Видиш ли? Већ дише сасвим другачије, његово се лице озарује. Све у њему се окреће према утвари створеној од његових снага. Његове руке траже, а његова душа верује да је ухватила. Треба ли га још забављати? Он се полако испуњава љубављу ... Али ја сам овде због господичице ... Подметнуо сам јој врло лепе снове, ноћас, тој нежној девици ...

БЕЛИЈАЛ

Девици?

АСТАРОТ

Доста си говорио, Гунгуне ... Досађујем се, досађујем се ... Крек, крек, скраћујем твоја оговарања ... Хајде учини да тај лутак задрхти, зајеца, застане и савије се.

БЕЛИЈАЛ

Хеј, не то! ... Пази да га не пробудиш! Велики Јарац га држи ту због некакве потребе.

АСТАРОТ

Баш штета ... Велики Јарац има своју идеју у овој кући. **(Врло тихо.)** Знаш ли да је некада давно имао проблеме с Човеком одавде. Није успео да га обрлати, знаш ли?

БЕЛИЈАЛ

(Тихо.) Мислиш ли да је наишао на некога још препреденијег него што је он?

АСТАРОТ

Пст ... **(Врло тихо.)** Зашто да не? **(Тишина.)**

ГУНГУН

Јарац не воли да му пропадну велики подухвети.

Али овај човек одавде изгледа да не личи много на остале људе, знаш ли?

АСТАРОТ И БЕЛИЈАЛ

Пст, пст... Тишина... Као да Јарац наилази...

ГУНГУН

Баш штета... Баш штета... Погледајте само како лепо спава ово дете! ... Како је свеж... Он чини да оклевам између своје две врсте... Глете, глете, једва да га додирујем... Још се ништа не дешава, а једноставност пунога сна који га обавија остаје ненарушена! ... Невини, драги мој, зачараћу твој лепи сан... Ја видим твоју заљубљену судбину како стиже пуна живота дуж богате реке твоје крви... Невини, драги мој, ти већ ниси исти... Ти ниси више то животињско ништавило које дише и не постојећи ... То осећаш да постајеш... Ти постајеш потреба среће. Погледај ме како сам лепа... Моја је пут тако свежа. Моја је кожа тако блага... Додирни ме... Додирни је... Разумеш ли, мала животињо? ... Овде... И овде... и овде...

(Обилази око њега и милује га. Ученик се полако диже, склопљених очију, с рукама у ваздуху и бунца.)

УЧЕНИК

Ох! Да... Врло чудно... Шта? Шта? Дај ми бомбону, твоју бомбону! ... Ох! ... Врло добро... Ох... ла... ла...

(Чује се јако пуцнетање бича.)

ДЕМОНИ

Јарац!

ДРУГА СЦЕНА

ИСТИ, МЕФИСТОФЕЛ

(с бичем у руци)

(Појављује се. Демони се повлаче према зиду и падају на колена.)

МЕФИСТОФЕЛ

Звери, зар се тако испуњавају моје заповести? **(Ученику.)** Ларво, врати се ништавилу, падни у одсутност. **(Покрет. Ученик се опружа преко велике књиге.)** Тужне, бестелесне звери, жгадијо кала вечитог пламена, ви, моји мрачни помагачи, недостојни слугани кривика као што сам ја.

ДЕМОНИ **(заједно)**

Сатано, смилуј се на нас;
Кнеже Зла, послушај нас;
Срце Понора, поштеди нас!

МЕФИСТОФЕЛ

О простаци из гехене, измети помрчине, јесте ли заборавили да у паклу нема места за бунтовне?

ДЕМОНИ

Сатано, Сатано, смилуј се на нас!

МЕФИСТОФЕЛ

Одвратна пашчадијо, сад дрхтите...

ДЕМОНИ **(псалмодично.)**

Срце Понора!
Ковчеже Мржње!
Бунару Обмане!
Сенко Стварног!

МЕФИСТОФЕЛ **(пуцнетање бича.)**

Тишина! Прекините с том срамотном пародијом! ... Кукавице једне, био бих још увек Анђео да сам могао да се опустим као и ви! ... Ах! каква казна имати вас за представнике мојих дела, нечасна чудовишта! ... Ви сте ружни! ... Какво гађење! Већ сам преморен од тог једноличног напора проклетства који ме, заувек, спаја с вашим гнусним њушкама, оличене клетве, инструменти ужаса помоћу којих извршујем сву ниског Узвишене Правде. О беде! ... Чиним увек једну те исту ствар... Благо живом Човеку, он иде од Добра према Злу, од Зла према Добру, креће се између светлости и таме; он обожава, он се одриче; он проживљује све вредности тела и духа, нагони, разборитост, сумње, случајеви увлаче се у његову бесмислену судбину. Он може да добије или изгуби... Али ЈА! ... Јадно је бити Ђаво! ... **(Демони се смеју.)** Смејеш се, смејеш, прљава руљо, верни неваљалци. Смејте се, смејте! ... **(Шиба их својим бичем с девет крајева.)** Смејте се, смејте, искидајте се од тог црног смеха, у којем звече ланци... О што не могу да вас уништим, и вас и себе! ... **(Астароту.)** Шта ти то мрмљаш, њушко смрдљиве тмине?

АСТАРОТ

Велеуважени, ми вам како је ред, љубимо и један и други гуз, и понизно вам одајемо почаст нашим нечистим даховима. Примите тај тамјан. Скрушено подвргнути вашим наредбама, наша глупавост очекује од Ваше Преузвишене Доброте да јој изађе у сусрет и да пропише све што је у вези испуњења наших злођа, несташлука, наношења штете и свих могућих поремећаја у овој кући... Крек, крек...

МЕФИСТОФЕЛ

Доста, доста с тим грицкањем, мршавко. Ти стварно превише шкргућеш... Ти би и Ђавола изгризао... Зар хоћеш да претвориш у прах суштину Вечности?

БЕЛИЈАЛ

Браво!... Лепо речено.

МЕФИСТОФЕЛ

Тишина, свињо!... Једине хвале које могу да поднесем то су оне које ми упућују људи — а само највећи међу њима умеју да говоре о мени... Дакле, тишина! Слушајте и дрхтите!... Овде живи извесни Фауст који се руга Паклу... Њега препустите мени: он је прејак за вас, олошу... Позабавите се кућом. Нека се неспокојство настани у њој. Нека се зебња увуче у ваздух, у тмину; јецање у намештај, дрхтај у завесе; нек светлост чудновато трепери у светиљкама, и нека се у свим стварима у кући осети некакво необјашњиво и стравично присуство. Што се тиче тебе, Гунгуке, теби препуштам овог овде дечака и девојку која долази. Хоћу да их до сутра видим сасвим заведене. Потребно ми је да и једно и друго крену путевима својих плоти, надути најљућим отровима разблуда. Ради у њиховом мозгу. Посеј љубавну њихове покоћне слабости. Организуј њихове снове. Надми неодређеном надом њихова срца пуна снаге и учини да се пробуде у том стању неизвесности жеље и преобиља нежности која ће учинити да се и због најмање ситнице баце једно другом у наручје. Ти знаш да опонашаш случај...

Преводиочева упадица

уз Трећи чин Валеријевог „Мој Фауст"

Мој Фауст је последње Валеријево дело. Утолико последњије јер је остало недовршено — уз мукотрпну напомену да је реч о посебној врсти недовршености, оној која има чаролију загонетне. Започео га је у трагичним данима немачке окупације, већ остарео и схрван вестима које је слушао на радију у севернофранцуском градићу Динару, скривен у подрумским просторијама хотела Албион, док су улицама тутњали камиони Кукастог крста. „Да ли би мој отац" — пита се Агата Валери, песникова кћерка, и тако доводи у сумњу Валеријеву тезу да у књижевним стварима треба јасно одвојити приватни живот писца од садржине и форме његовог дела — „да ли би мој отац том руком помало грозничавом и гетеовском, како је сам говорио, да ли би уопште почео да пише, или, тачније, да 'куца' свог властитог Фауста да није било догађаја који су се збили у 1940, који су се изненадно појавили и условили стварање тог трочинског дела које нам је оставио?"

Да би читалац пратио радњу, или боље рећи разговор који воде три чудовишта, **Белијал, Астарот** и **Гунгун,** који су нека врста „кућних демона" у библиотеци Доктора Фауста, није му неопходно познавање претходних стања и односа стварних учесника драме, Фауста, Мефистофела, лепе и заводљиве Госпођице Луст, и Ученика. Напротив, саветујем читаоца да, ако већ чита, „доживљава" овај разговор-конференцију чудовишта као целину за себе која би се могла одиграти у било чијој библиотеци — и која се вероватно и одиграва. „Извучене" овако и због тога да би се прилагодиле задатој теми „Градца", ове сцене* читају се, мислим, као самостална демонијска импровизација, нека врста интермеца током којег Валери с бескрајном лакоћом, али и контрастним упадицама, развија „од одговора до одговора" једну од најнеочекиванијих страница своје литературе.

Боље од било каквог коментара звуче одломци из Валеријевог писма кћерки Агати, написаног у време кад је **Мој Фауст** већ био попримио прилично коначне обрисе. Поменуто писмо, које сам добио љубазношћу песникове кћерке, управо се односи на Валеријево расположење, чак „муку" око уобличавања те сцене с демонима: „Твој стари отац поново је почео да се брка с ђаволима. Увео је још једнога на сцену трећег чина. Међу њима има и један који је језив. То је нека врста ђаволка-ђаволице, који држи страшне говоранције. Верујем да га ниједно позориште неће никада чути**,.. Јадни Фауст је ту. Поново сам отворио његов огромни досије, пошто Гагал*** хоће да објави 2+2 чина — а ја се питам да ли ћу, или нећу, додати и трећи чин из Луст, чин с ђаволима, књигама, итд... који није завршен. Уосталом, тај комад никако да се уобличи. Он као да не може да се одвоји од свога почетног греха, да је живео од одговора до одговора. Ја сам чудан драматург."

Коља Мићевић

■

* Трећи чин има пет сцена.

** Између осталих сцена, **Мој Фауст** је изведен негде око 1974. године и у бањалучком позоришту, као дипломска представа Сање Баум...

*** Валери се „опасно" игра именом свога верног издавача Галимара! ГАГАЛ заиста звучи као једно од могућих чудовишта у библиотеци доктора Фауста, поред Гунгуна, Астарота и Белијала.

Демони деце и одбрана од њих у веровању Срба

Жарко Требјешанин

У обичајима и веровању Срба појављују се две велике групе митских бића које угрожавају малу децу. Једну групу чине демони који искључиво, или готово искључиво, нападају, односно угрожавају децу, а то су: бабице, Баба-рога, некрштенци и суђенице. Другу групу чине демонска бића која су опасна за људе уопште, те тако, у мањој или већој мери, и за децу. Њу чине: вештице, море, вампири и караконџуле. У овом тексту биће речи само о првој групи демона, односно о демонима који су „специјалисти" за децу.

1. БАБИЦЕ

Најпознатији порођајни демони чијем су штетном утицају изложени породиља и новорођенче јесу зла митска бића позната под именом **бабице** (такође и: „лошотије", „ноћнице", „але", „навије", „бапке", „бабиле", „унафи").

а) **Изглед.** Углавном се верује да су бабице зла женска бића која се не могу видети. Понегде, у Источној Србији, народ их замишља као старе и ружне жене, дуге косе, обучене у црнину (Ђорђевић, Т. Р., **ННЖ**, том 4, 1984; **Зечевић**, С., **МБСП**, 1981, стр. 88).

б) **Делатност.** Сматра се да чим се жена породи почињу бабице да облећу око њене куће и око саме породиље са намером да мајци и њеном детету нанесу неку штету да им донесу болест или да их уморе. Један од специфичних циљева штетне делатности бабица јесте да мајци одузму млеко и тиме витално угрозе дете.

в) **Време.** Жена је, верује се, најугроженија за време порођаја и за наредних четрдесет дана колико је „нечиста". Дете је, такође, угрожено за ових првих шест недеља или до дана крштења (после тога оно постаје у извесној мери имуно на утицаје бабица и других злих демона). Негде верују да мајку бабице нападају и пре порођаја, односно да трудницу гњаве, газе и даве све док не побаци или на порођају роди мртворођенче. Ови порођајни демони највише нападају дете и његову мајку ноћу. Бабице обично нападају у групи од њих три или седам.

г) **Место.** Бабице живе негде далеко „преко мора" и у пустелијама (пустим планинама), каже Тихомир Р. Ђорђевић (**ННЖ.** том 4, 1984, стр. 111).

д) **Природа (карактер).** Наш народ верује да су бабице по својој природи изразито зла бића, искључиво непријатељски настројена према детету и његовој мајци. Крајњи циљ њихових напада и њихове агресивне делатности јесте — смрт малог детета. Место њиховог боравка („преко мора"), њихов назив („ноћнице", „навије"), као и време у које нападају (првих четрдесет дана, ноћу) и, најзад, њихова разорна делатност говоре нам да су бабице натприродна бића хтонског карактера.

ђ) **Заштитни поступци (превенција).** У периоду опасном по мајку и дете предузимају се многобројне мере чија је сврха да се магијски заштите њихови животи и здравље. Разноврсност и бројност ових мера сведоче о великом страху који народ осећа према бабицама, с једне стране, и о љубави и бризи народа за свој пород, с друге.

Док траје критични период (првих четрдесет дана породиља и дете **не напуштају кућу.** Мајка је за то време готово непрекидно уз дете, а ако већ мора некуда да иде, онда нарочито избегава да ноћу напусти своје нејако дете које је непрестано изложено штетном дејству порођајних демона. О тобожњој опасности од бабица говори и народни обичај познат као „бабине" који се може схватити као заштита новорођенчета. **Седам дана трају бабине** и за то време породиља и дете окружени су својеврсном „стражом" која их брани од порођајних демона. Како каже Вук, „за тијех седам дана долазе дању **жене на бабине и доносе част** (нп. пите, уштипке, ракију, вино итд.) и дјетету дарове те се часте и веселе; а ноћу дођу сусједи и сусједе, и познаници и познанице те **чувају бабине,** тј. сједе сву ноћ код породиље и разговарају се и пјевају, а особито трећу и седму ноћ („Није седму ноћ дочувао" имају обичај рећи ономе ко-

ји је мало сулудаст)" (**ЕС**, 1985, стр. 82). Заштићени укућанима, рођацима и комшијама, а затим и различитим апотропејским средствима, породиља и њено дете се осећају најбезбедније.

Као превентивна мера бабице се најчешће еуфемистични називају: „оне, она болес", „мајке". Забрана изговарања имена и демона у вези је са веровањем у магијско дејство изговорене речи: називање демона правим именом једнако је његовом призивању. Због тога се многа демонска бића (вампир, ђаво, вештица итд.) називају својим надимцима, именима од милоште или, једноставно, означавају заменицима (Уп. Чајкановић, **МР**. 1984. стр. 7; Бандић, **ТТКС**, 1980, стр. 67; такође Требјешанин, 1985, стр. 103).

На магији имена почива још једна заштитна мера од порођајних имена а то је **табуисање правог имена** детета и надевање надимка новорођенчета. У Црној Гори и Херцеговини нарочито, често ни најближи пријатељи не знају право, крштено име свог пријатеља, јер је још као дете добио „лажно" име како би се заварали зли духови. Сама ова имена, као на пример. „Турчин", Мустафа", „Цига" или „Живко", „Станко" и сл. указују на њихову апотропејску улогу (Стефановић-Караџић, **ЕС**, 1985, стр. 86; Тројановић, **ГСЖО**, 1983, стр. 74). Ово лажно име служи томе да обмане или уплаши порођајне демоне и да тако онемогући њихово штетно дејство.

Добра заштита од ових мрачних демона који нападају малу децу јесте и **светлост.** Просторије у којој бораве породиља и дете осветљене су и ноћу свећом или кандилом с обзиром да се бабице боје светлости. Ако мајка, због извесних важних разлога ипак мора да напусти кућу по ноћи, она обавезно носи светиљку или луч чиме се штити од ноћних демона.

Ритуално **купање** новорођенчета освећеном молитвеном водом има функцију да заштити дете од порођајних демона.

Брашно и **хлеб** се, такође, користе да би се избегао нежељени додир бабице и детета. Ритуално једење хлеба који је сама породиља умесила („Ја родих, умесих, испекох и бабице претекох") на магијски начин (збуњивањем) чини породиљу имуном од бабица (Грбић, **СНОСБ**, 1909, стр. 107).

Бели лук је, верује се, изузетно добро апотропејско средство којим се може неутралисати штетно дејство бабица. Да новорођенче не би „нагазиле ноћнице" бели лук му се ставља испод главе и ту стоји четрдесет дана.

Да би се дете сачувало од бабица оно се провлачи испод дршке од бакрача и кроз вериге и набрдила (Грбић, **СНОСБ**, 1909, стр. 108). Уопште, многи **метални** а нарочито **оштри гвоздени предмети** имају моћну заштитну функцију. Позната таква одбрамбена средства јесу: нож црних корица, бритва, гребени и срп (Ђорђевић, Т. Р., **ННЖ**, том 4, 1984, стр. 118—119).

Опасивање конопцем породиљине постеље сматра се добром заштитом од злих сила.

Паљење нечистих ствари у просторији где се налазе мајка и њено новорођенче, а које прозводи непријатне мирисе, срачунато је на то да удаљи бабице од детета и тако онемогући њихове нападе (тада бабице кажу: „Смрди, погано је, не можемо да идемо њима!"). Обично се сагорева стара кожа, верујући да ће смрад отерати ноћнице и друга невидљива и опасна бића (Милићевић, М. Ђ., **ЖСС**, 1984, стр. 197; Тројановић, С. **ГСЖО**, 1983, стр. 72—73).

Пљувачка се на сличан начин користи у одбрани детета од бабица и од урока. Пре купања у Ресави мајка пљуне у воду у којој се дете купа (Бошновић—Матић, М., **ГЕМ**, 1966, стр. 180).

Црвени конац има снажно магијско заштитно дејство с обзиром да је црвена боја симбол животности. Зато се новорођенчету око врата везивао црвен кончић и није се скидао све док не прође критично време од четрдесет дана.

Као заштита од бабица користиле су се и многобројне **амајлије** које је дете носило око врата или у капи на глави. Најчешће су као амајлије коришћени „записи", вучји зуби и нокти, комадић дрена, босиљак, одолен и сл. (Ђорђевић, Т. Р., „Хамајлије", у **ЗОВЈС**, стр. 192—236).

Опасно је да у додир са бабицама дођу не само мајка и дете, већ и било шта што је **повезано са дететом,** што је био његов део или што је само било у тесном додиру са њим. Према принципу преносне магије део је исто што и целина (pars pro toto) и зато ако уништимо један део неке особе ми смо тиме угрозили особу у целини. Зато многи народи крију своју одрезану косу, пљувачку, право име и слично. У нашем народу постоји веровање да је опасно остављати бебине пелене после заласка сунца, по мраку, или кад дува ветар, с обзиром да би тада бабице и друге нечисте силе могле преко ових пелена нашкодити и самом детету. Из истог разлога крију се **пупак и кошуљица** (постељица) новорођенчета. Најзад, мора се водити рачуна и о томе где ће се просути вода у којој се дете купало.

е) **Исцелитељски поступци (терапија).** Ако упркос свим мерама предострожности дете ипак дође у додир са бабицама и ако га оне „инфицирају" својим додиром, онда се предузимају одређене терапеутске мере како би се дете „очистило" од овог погубног утицаја.

Тако на пример, пелене које су остале по мраку изван куће подвргавају се чистилачком (лустративном) поступку, а то значи да се излажу дејству **сунчевих зрака** или дејству **ватре са огњишта.**

Осим ватре, **вода** је, такође, важно магијско чистилачко средство. Купање детета има, осим хигијенске, и исцелитељску функцију. Да би купање имало ову терапеутску моћ потребно је набрати по три жута цвета и то из „девет башта", затим мало босиљка, здравца и селвина, па све то ставити у бакрач у којем се дете купа. Ово ритуално купање врши се под потпрњом (где се плот подупире) рано изјутра док сунце још напредује (Грбић, **СНОБС,** 1909, стр. 111).

У лечењу детета које су напале бабице користе се и народни лекови, пре свега извесне **биљке.** Ове биљке су: **бели лук** („њиме трљају дете по устима кад има ‚бабице', па стеже мајку за сисе"), **паприка** („она је неизоставна при магичном истеривању ‚бабица' из породиље"), **босиљак, пелин, дрен, здравац** (ако су породиљу „савладале бабице" онда се она полије водом у којој је здравац), итд. (уп. Чајкановић, В., **РСНБ,** 1985).

Најзад, као делотворан и терапеутски метод често се користило и **бајање.** Народ верује да је и са́мо изговарање магијске формуле довољно да васпостави стање у којем је дете било незаражено бабицама. Биране речи, попут ових забележених у Алексинцу: „Кад нестану на овај свет леб и вино, квасац и петлови, онда се детету досадило" — требало би да на магијски начин одагнају зло дејство порођајних демона (Ђорђевић, Т. **Р., ННЖ,** том 4, 1984, стр. 121). Са истим уверењем и жељом да се демони заплаше изговара се и ова сугестивна басма: „Крст на небо, крст на земљу, крст на свакојак зглоб. Анђео на срце, а вук на траг. Лек тражио, врачку нашао. Са српом ћу да те исечем, са огањ ћу да те изгорим, са воду ћу да те удавим, па ћу те распратим по бистре воде и зелене траве!" Ово се три пута понавља (Грбић, **СНОСБ,** 1909, стр. 110; уп. такође Раденковић, **НББ,** 1982).

ж) **Порекло веровања.** Народно веровање у порођајне демоне сачувано је само у фрагментима. Забораву овог веровања вероватно доприноси и то што је табуирано право име овог демона и замењено еуфемизмима („Оне", „Мајка" и сл.). Заборављање правог имена порођајног демона и разне његове замене довеле су до растакања самог појма и до његовог мешања са сличним: сотоње, самовиле, вештице, лошотије, сенке, навије и сл. (уп. Ђорђевић, Т. Р., **ННЖ,** том 4, 1984, стр. 108). Да је ово веровање у бабице архаично и у тесној вези са култом предака, говори и припремање „бабица" (врста култних колачића) за Задушну недељу (у Црној Гори) (Кулишић, Ш. и др., **СМР).**

з) **Психолошка подлога веровања.** Појаве као што су: тежак порођај, доношење на свет обогаљеног или мртвог детета, болести новорођенчета и учестала смртност деце у периоду од првих месец дана, а затим слабост породиље, губитак млека итд., народ је запажао и на свој начин је ове појаве концептуализовао. Све ове и слич-

не појаве приписиване су погубном дејству злих порођајних демона. Загонетне и често кобне појаве везане за порођај на тај начин, у недостатку научних појмова, добијају своје митско објашњење. Тако на пример, за породиљу која услед изнемоглости организма падне у несвест каже се: „Занеле је наве". На тај начин бабице („поћнице", „наве") су еквивалент онога што ми подразумевамо под појмовима као што су „бактерије", „вируси" или „патолошки процеси", „физиолошки и психолошки стрес" и сл. У ова замишљена демонска бића пројектују се страхови и осећања немоћи пред болестима које угрожавају дете и његову мајку. Због мешања субјективног и објективног, природне појаве, као што су изазивачи болести, бивају одуховљене и антропоморфизоване. Резултат ове прелогичке концептуализације јесу анимистичке и антропоморфне представе, као што су „зле силе" и „бабице". Оваквим осмишљавањем и отеловљењем „узрочника" слабости и болести новорођенчета који се приписују злим „бабицама", народ задобија извесну психолошку предност; локализовањем извора тешкоћа за породиљу и дете, стиче се могућност предузимања извесних заштитних мера против ових агресивних бића.

2. БАБА-РОГА

Веровање у **Баба-рогу** је изданак, слично као и у бабице, архајског веровања у женско демонско биће чији се еуфемистички назив Баба задржао у многим топонимима (Бабин зуб, Бабин дуб, Бабина гора, Бабињо поље и сл.) и у етиолошким скаскама („Бабини козлићи" „Бабини укови"). Баба-рогом се плаше непослушна деца. Она се замишља као крезуба баба наказног лица и с рогом на глави (Кулишић, Ш. **СМР,** 1970). Баба-рога купи непослушну децу и одводи их у своје боравиште. Слично или исто биће је **Кучибаба** којом мајке плаше децу да не иду по мраку („Однијеће те Кучибаба") (уп. Грђић-Бјелокосић, **НН,** 1985, стр. 128, 203).

3. НЕКРШТЕНЦИ (НАВИ)

а) **Изглед.** Представа ових замишљених бића није сасвим јасна и уобличена. Углавном се некрштенци замишљају као птица која има изглед малог детета. Некрштенци су, као и бабице, невидљива бића која се познају по њиховом продорном звиждању и хучању. Осим у облику птице-детета могу се јавити и у виду мачке или миша. Овим бићима, која се негде називају и именом **нави,** сродна су и бића позната као: „свирац", „дреnавац", „мацич", „лорго", „јауд", „плакавац" и сл.

б) **Постанак.** Некрштенци су настали од душа мале деце која су умрла некрштена, односно деце која су у власти опасних демона с обзиром да нису обредом крштења уведена у људску заједницу. Дете које је умрло некрштено не сахрањује се на гробљу, већ испод какве воћке у дворишту, без белега; само се води рачуна да се укопа довољно дубоко да свиње не изрију леш.

в) **Делатност.** Некрштенци нападају малу још некрштену децу и породиље, са циљем да донесу болест или смрт детету или да одузму млеко мајци. Душе некрштене деце осуђене су да вечно лутају и да се никада не смире.

г) **Време.** Штетна и често кобна делатност ових демона деце нарочито је интензивна у време некрштених дана (од Божића до Богојављења). Они, слично као и бабице, нападају углавном ноћу.

д) **Природа.** Некрштенци су демони хтонског карактера и по природи су зли.

ђ) **Лечење.** Породиље које су напали некрштенци провлачиле су се кроз венац од разних трава да би одагнале штетно дејство ових злих бића (Зечевић, С., **МБСП,** 1981, стр. 125).

Дреnавац такође настаје од умрлог и некрштенци провлачиле су се кроз венац од гачко и танко као вретено, са несразмерно великом чупавом главом. Појављује се ноћу на гробљима, код потока и река и дречи као дете, јарац или мачка. Најчешће се јавља у пролеће (Петровић, П. Ж., **ЖОНГ** (1948, стр. 341). **Свирац** се замишља у виду детета-птице како ноћу лети и

свира. Овај демон када наиђе на породиљу обеси јој се о дојке и сиса је (Николић-Стојанчевић, В., **ВП**, 1974, стр. 535). Трудница која чује његову свирку може да побаци (Зечевић, С. **МБСП**, 1981, стр. 123). **Јауд** (јакреп) је некакво мало биће попут шкорпије које напада и дави малу децу. Када дете непрестано плаче, обично се каже: „Напали га јауди" (Петровић, П. Ж. **ЖОНГ**, 1948, стр. 343). **Плакавац**, верују у Херцеговини, настаје од детета које је рођена мајка удавила. Он обилази око мајчине куће и плаче ужасним гласом (Ђикић, **Зора**, 1899, стр. 69).

е) **Порекло веровања.** Судећи по речи **нав**, која је прасловенска, а значи душа умрлог, веровање у некрштенце (наве) јесте веома старо и прасловенско. Слична веровања постоје и код Словенаца (‚навије'), Македонаца (‚навјак'), Бугара, итд., као и код Срба (Кулишић и др., **СМР** 1970; Зечевић, С., **МБСП**, 1981, стр. 124—125).

ж) **Психолошка подлога.** Деца која су умрла некрштена постају осветољубива и зла јер их на ономе свету не примају крштена деца, тако да су осуђена да вечито лутају. Такође, њима се нису палиле свеће и није им се давало за душу када су Задушнице. Заправо, велики страх, од замишљене освете деце умрле пре крштења, а вероватно и осећање кривице у односу на њих, пројектују се у ова митска бића која тако постају зла и опасна.

4. СУЂЕНИЦЕ

Код Срба је веома раширено и снажно веровање у судбину која је унапред одређена и неизбежна. Оно се испољава у бројним причама, песмама, пословицама и обичајима. Судбину одређују митска бића — суђенице. Негде их називају „присудњаче", „орисннице".

а) **Изглед.** Суђенице се представљају као три лепе, младе девојке одевене у бело, с распуштеном дугачком косом (Милојевић-Радовић, **ГЕМ**, XXI, 1958, стр. 245).

б) **Делатност.** Суђенице још на рођењу одређују детету колико ће и како живети и када ће умрети. Оно што је тада досуђено: да буде богато или сиромашно, лепо или ружно, паметно или глупо, то ће му и бити. Многобројне приче из различитих крајева Србије говоре о томе да човек, ма колико се упињао, неће успети да измени оно што му је досуђено („Нема смрти без суђеног данка", „Ако има века биће и лека"). Ево једне типичне: „Једном детету, седмо вече, усуд одсуди да се у својој седмој години удави у бунару. Детиња мајка то чује, и кад детету настане седма година, закује свој бунар, и никад дете није пуштала од куће. Кад се угод навршн година седма, детенце, веле, дође на закован бунар, па онде легне и умре!!" (Миличевић, М. Ђ., **ЖСС**, 1984, стр. 55).

в) **Време.** Суђенице су одређивале ток живота детета током прве три ноћи. Око поноћи оне су улазиле у кућу и досуђивале детету судбину, и ако би му мајка тада била будна могла је чути шта му је одређено. Прве ноћи суди најстарија и најстрожа суђеница и обично му досађује страшну судбину (болест, рану смрт). Друге ноћи средња суђеница би ову судбину ублажавала, да би, најзад, треће ноћи најмлађа и најбоља суђеница доносила коначну пресуду. Према томе, оно што најмлађа досуди детету ове треће ноћи, то више ни сам бог не може изменити.

г) **Природа.** Суђенице се разликују по карактеру, најбоља је најмлађа, а најгора је најстарија. Оне могу бити зле, али и добре. Жртвом и одређеним магијским ритуалима оне се могу умилостивити и одобровољити.

д) **Заштитне мере.** Заштите ради, да би придобила суђенице и да би их учинила милостивим, породиља за треће вече очисти и опере кућу, окупа и пресвуче дете у чисте пелене, а и она сама се лепо обуче. За дочек суђеница такође спреми и различите понуде: погачу, вино, босиљак и новчић (златни или сребрни). У Ресави се, поред погаче, соли и пића, ставе и три ките цвећа, а поред детета целе ноћи „дежура" бабица (Бошковић-Матић, М., **ГЕМ**, 28—29, 1965/66, стр. 179). Уколико су суђенице задовољније овим дочеком утолико ће бити блаже и доброћудније у досуђивању судбине детету.

ђ) Порекло веровања. Веровање у суђенице („суђаје", „присудњаче") јесте старо општесловенско веровање (уп. Нидерле, **СМ**, 1983; **СМР**). Оно је, међутим, и део оптшег индоевропског митолошког наслеђа. Хеленске **мојре** су три кћери Зевса и Темиде. Ове три сестре, Клото (Преља), Лахеса (Судбина) и Атропа (Неумитна), одређују сваком човеку добро и зло још на рођењу. У римској митологији, три **парке**, три преље, такође одређују човекову судбину. Прва парка започиње нит, друга је преде, а трећа је, у суђеном тренутку, кида. Нит срећних људи је златна (бела), а несрећних црна (Срејовић, **РГРМ**, 1977).

е) Психолошка подлога. Из доживљаја да су догађаји који чине људски живот већ унапред одређени и осећања немоћи због тога што се многе кобне појаве у људском веку одигравају мимо наше воље, неизбежно, настаје веровање у судбину која од рођења па све до смрти управља животом сваког појединца. Уколико је човек слабији и немоћнији у односу на силе које управљају његовим животом, утолико је и овај фаталистички животни став чвршћи и утолико су суђенице строжије, а њихова пресуда неумољивија.

Литература

1. Бандић, Д., **Табу у традиционалној култури Срба**, БИГЗ, Београд, 1980.

2. Бошковић-Матић, М., „Обичаји о рођењу", **ГЕМ**, 28—29 1966.

3. Грбић, С., **Српски народни обичаји из среза бољевачког, СЕЗ**, XIV, СКА, 1909.

4. Грђић-Бјелокосић, Л., **Из народа и о народу**, Просвета, Београд, 1985.

5. Ђорђевић, Т. Р. **Наш народни живот**, том 4, Просвета, 1984.

6. Ђорђевић, Т. Р., **Вештица и вила у нашем народном веровању, СЕЗ**, LXVI, САН, Београд, 1953.

7. Ђорђевић, Т. Р., **Зле очи у веровању Јужних Словена**, Просвета, Београд, 1985.

8. Ђорђевић, Т. Р., **Деца у веровању и обичајима нашег народа**, Централни хигијенски завод, Београд, 1941.

9. Зечевић, С., **Митска бића српских предања**, Вук Караџић, Београд, 1981.

10 Кулишић, Ш., Петровић, П. Ж., Пантелић Н., **Српски митолошки речник**, Нолит, Београд 1970.

11. Милићевић, М. Ђ., **Живот Срба сељака**, Просвета, Београд, 1984.

12. Милојевић-Радовић, Д., „Обичаји о рођењу и одгоју деце у Поречу", **ГЕМ**, XXL, 1958.

13. Леже, Л., **Словенска митологија**, Графос, Београд, 1983.

14. Петровић, П. Ж., **Живот и обичаји народни у Гружи, СЕЗ**, LVIII, САН, Београд, 1948.

15. Раденковић, Љ., **Народне песма и бајања**, Градина, Ниш, 1982.

16. Срејовић, Д. и Цермановић, А., **Речник грчке и римске митологије**, СКЗ, Београд, 1979.

17. Стефановић-Караџић, В., **Српски рјечник**, Просвета — Нолит, Београд, 1985.

18. Стефановић-Караџић, В., **Етнографски списи**, Просвета — Нолит, Београд, 1985.

19. Требјешанин, Ж., „Рационално језгро веровања у магијско дејство речи", **Градац**, 63, 1985.

20. Тројановић, С., **Главни српски жртвени обичаји**, Просвета, Београд, 1983.

21. Чајкановић, В., **О магији и религији**, Просвета, Београд, 1984.

22. Чајкановић, В., **Речник српских народних веровања о биљнама**, СКЗ, Београд, 1985.

■

Пошто аждаја прождре јелена

Миодраг Павловић

... **Пошто аждаја прождрије јелена ...** почиње тако један одељак народне приповетке **Чудотворни прстен,** из рукописне збирке Луке Грђића-Бјелокосића, коју је Чајкановић објавио у својим **Српским народним умотворинама** I, 1927. године. Шокира тај призор, и подужа прича чита се са неодољивим интересовањем. У њој симболи говоре језиком који није баш немушт. И нема унапред дате морфологије, проповских схема, него је то одређени језик који говори о опредељењима приповедача и круга којем се обраћа.

Син удовице, малиша који се докопао снаге, креће једнога дана у шуму по суховину. Тамо чује јеку и писку, затиче аждаху (змију) која прождире јелена, али су рогови запели у њеној чељусти, те не може да га прогута. Малиши се прво обрати аждаха и моли да секиром одсече рогове како би могла јелена до краја прогутати, или ће умрети. Онда му се и јелен обраћа, позивајући се на Бога, да убије аждају, не би ли он, јелен, жив остао. Младић се колеба и мало од страха пред змијом, мало и због тога што га је змија (аждаја) прва замолила, он се одлучује да секиром јелену одбије рогове, и змија га лако до краја прождере.

Чудно опредељење и страшан призор. Јелену који је већ подобро у ждрелу змије-аждаје, сироти младић одбија рогове и просто га гура у змијску чељуст. Змија у знак захвалности одводи младића у змијско царство где отац-цар даје младићу чудотворни прстен. С његовом помоћи сиромах доспева чак до султана у Цариград, жени се царском кћери, и поново савладава тешкоће искрсле због његове женидбе девојком највишег порекла. Приређивач је очигледно мислио, вероватно заједно са записивачем, да је главни мотив приче чаробни прстен и његова дејства. Импресивна је и епизода кад малиша посећује змијско царство чији опис подсећа на онај из народне приповетке **Немушти језик:** поље на које се стиже кроз пећину, на средини тог поља велики сто, на њему седи свијен змијски цар. Он располаже великим и тајним моћима.

Посебан је мотив сукоб две животиње као што су змај и јелен, и тај мотив је врло архаичан, архетипски и не много чест у народној поезији, више га налазимо у прозним предањима. Он увек има тежину знамења, као и у предању које је забележио Вук Караџић о настанку Цариграда (да га треба подићи на месту где су се два зла ударила). Мотив сукоба две силне животиње налази се и другде, код Иранаца и Монгола, на пример.

Може се замислити да народне приче приказују неки пут сукобе који су анегдотични, без дубљег значења. Овај судар је, рецимо, приказан на почетку, и без опширности. Тако га је бар записивач нама оставио. Али већ сама дилема сиромахова је довољно значајна; у њој одлучују два важна мотива: страх од аждаје (ако избљује јелена — аждаја ће појести њега), и првенство: ко га је првиословио. Но, први га јеословио онај ко му се осетио ближим, ко се његовој помоћи више надао. А то је била змија, овде несумњиви изданак подземног и земног царства, хтонични демон властан да њеног учини богатим и да се постара за његову срећну женидбу.

Јелен је такође симболична животиња и она се налази како у **Старом завету,** тако у средњовековном хришћанству, и у паганским традицијама Европе, Азије, затим у будизму, и другде. Напоредо с биком, он симболише мушку страну људске плодности, и његови рогови надахњују осећањем светости која из њих зрачи. Цртан је по пећинским зидовима млађег и старијег каменог доба, по стенама средње Азије, има га у азијским дрворезима, словенским везовима. Иако смо против једностраности, католичке интерпретације овако сложених симбола, очигледно да је јелен на соларној страни, да има неко светлосно и зрачно достојанство и племенитост која га чини драгим и дичним. Судар змије и јелена, овде свакако у скраћеном виду, приказује судар сунчаног начела, снаге и племенитости и другог, земаљског, прокреативног, магијског у смислу магије смрти и влажног, подземног мрака. Као да у том часу, или добу, небеске силе губе

моћ, и јелен је готово цео прогутан од змије-аждаје. Област змијског царства је у порасту и малиша то осећа; његово опредељење је хтонично, и читав даљи развој приповетке није никаква схема, него потврда да је био у праву — говор у корист подземног царства.

У почетку приче каже се да је малиша син удовице, према томе он одраста у сенци превласти матријархатног начела. Сиромаштво чини да су његове мисли упућене на ономе ко ће га сиромаштва ослободити, а то је у хеленској и римској митологији био Плутон, цар подземља и богатства, као што је у народним причама то био и остао величанствени змијски цар. Истовремено, ако симбол јелена има у себи и нешто аристократско, младић се ставља на страну онога ко прождире отмену и релативно јалову аристократију, и очекује да буде награђен од нове хтонске силе што је зацарила. У распореду ових симбола социјално-историјска алегорија не може бити искључена, напротив: основни показатељи говоре да је она у овој причи стално била на видику.

У раздобљу када је наш фолклор највише бујао, под османлијском окупацијом, то су биле реалне дилеме нашег света забаченог по селима, изложеног самовољи и још већој невољи: материјалној беди. Следећи назначену алегорију можемо рећи да је један део тог света помогао уништењу заостатака аристократије („јелена") и да је окренуо своја надања у правцу хтонског, приземног и земног, у основи не-блиског освајача, чији поредак му је у први мах могао донети неке предности. Тај став се преводи на симболичан језик опредељивањем за змију, што га прво одводи до подземног цара, а онда и до земаљског цара-султана који столује у Цариграду. Тамо се све одвија према очекивањима, по обећању захвалне змије и чудотворног прстена. Сиромашак постаје царев зет.

Приповетке из своје збирке слушао је записивач по Босни, у својој младости (некад у другој половини деветнаестог века), и записивао их после по сећању. Његови приповедачи су били већином муслимани, па се по извесним лексичким елементима може узети да је и ова приповетка из муслиманских усмених извора, а преплитање различитих митологема и њихова валоризација може се сматрати карактеристичном, мада ова претпоставка није битна. Било је и много православног становништва у Отоманској империји са сличним дилемама и опредељењима, што показује наша епска поезија, нарочито у сложеном и двосмисленом лику Краљевића Марка. Милош Обилић је, опет, за разлику од Марка, нимало двосмислен јунак, ближи спектру соларних симбола, и мање популаран чини се, осим у Црној Гори која је уживала већу независност од османске културноисторијске констелације.

Да мотив судара змије-змаја и једне соларне животиње има смисао судара космичких принципа, показује не само његова распрострањеност, него и увек карактеристична подела улога. Венцловић нам (према Павићевом издању, стр. 208) преноси једно византијско предање које би могло бити персијског порекла. Цар Теодосије излази са господом у лов подалеко међу планине. Налази лава како се бори са змијом, која га је била скоро надвладала обмотавши му тело до прсију и већ замало „да му прогризе врат" „. . . а лав сузно гледа на самога цара". За разлику од нашег малише, цар каже јунацима да убију змију, и да ослободе лава. Кад се лав окрепио, пошао је за царем у палате цариградске. Наставак приче је о срцепарательној верности и захвалности спасеног лава. За нас је важно да је лав, исто као јелен, несумњив и проминентан симбол сунца, само зато што ми на нашим територијама и у нашем народном предању лава углавном нисмо имали.

Ако прича **Чудотворни прстен** сведочи о једном хтонском опредељењу, оно не може бити основна ментална или архетипска карактеристика наших популација у целини. У северним крајевима, као што сведоче неке бугарштице, јелен је главна и господарећа симболична животиња. „Љељен" остаје и у многим женским народним песмама дубљег памћења она најпожељнија и ћутарња животиња, као што

сведоче не само неке обредне песме, него и њихови рефрени, обично пореклом из неке још удаљеније давнине. Најзад, и Чајкановић, пишући напомену за ову приповетку, каже да је Петрановић записао народну песму са сличним мотивом, из Херцеговине: Милош Обилић и аждаха. Крај неког језера шарена гуја је ухватила шаровита јелена: „Прождрла га свег до рамена" / „Запели јој велики рогови" . . . Али Милош убија аждају, а ослобађа јелена, наглашава Чајкановић. То и јесте разлика коју треба нагласити. Из те разлике се види колико су митске структуре у свести и подсвести нашег света мозаично распоређене, различите од једног краја до другог. Могло би се чак тврдити да симболи митског порекла у народном приповедању постају свесно употребљени симболи, оруђа једног експлицитног наративног језика. Или се свесни и несвесни симболи некако попречно повезују.

Нимало случајно, чини нам се, у једном крају млад човек помаже змији, у другом — јелену. То више нису представе архетипског, несвесног опредељења, него и шифра за свесни историјски избор. Једном је то бирање „ноћно", подземно, змијско, други пут и другде, оно је „јеленско", херојско и соларно. Символи који оваплоћују ову психолошку и историјску поларизацију нису изгледа само религиозног порекла и значаја, него се шире у друге културне центре и подручја (Цариград, Мала Азија, Персија), или из њих воде своје порекло.

■

Представе чудовишта

и врагова у српском средњовековном зидном живопису

Бранка Павић-Баста

☐

У средњовековним српским ликовним уметностима представљање демона, ђавола и чудовишта сретамо у пластици, минијатурама и на фрескама. На живопису најчешће се демони, врагови и чудовишта приказују у сценама као што су: Страшни суд, Силазак у Ад(Васкрсење), циклус чуда Христових, илустрације псалама, црквеног календара, парабола, чуда св. Ђорђа, акатист Богородици, кушање Еве, итд. Персонификације обично представљају људску душу, дан, ноћ, Сунце, Месец, земљу, море и реке. Познати су стихови грчког песника Манојла Филеса о оваквим персонификацијама.

Књижевни извори према којима се илуструју сцене Страшнога суда — најкарактеристичније за тему о којој је реч — најчешће су: јеванђелист Јован, Јефрем Сирски, Кирил Александријски, Јован Златоусти, Василије Велики и други.[1] О представљању Страшног суда у српском живопису један стручњак пише: „У српском сликарству XIII и XIV века муке грешника илустроване су исцрпно, са много детаља, са тенденцијом да се на фрескама наведе што већи регистар грехова и да се за сваки грех покаже и њему одговарајућа казна . . . Са том тенденцијом сликан је Страшни суд у Сопоћанима, у Богородици Љевишкој, Грачаници и Дечанима. Ти, скоро топографски, описи пакла ослањају се највише на текст живота св. Василија Новог. Милешевски сликари инспиришу се текстом знатно виших квалитета, беседама св. Јефрема Сирског о другом доласку Христовом."[2]

Набројане сцене инспирисане оваквим књижевним текстовима јављају се у XIII и XIV веку у манастирима Милешеви, Сопоћанима, Богородици Љевишкој, Пећи, Дечанима, Грачаници, Леснову, Новој Павлици, Марковом манастиру и другим, а има их и касније, у раздобљу које није предмет овог рада.

Манастир Милешева, код Пријепоља, задужбина краља Владислава, подигнута 1235, има нешто касније дограђену спољашњу припрату (око 1250) чији су сви зидови исликани фрескама Страшног суда. Фреске су илустрације беседа Јефре-

[1] Desanka Milošević, **Das Jüngste Gericht**, Recklinghausen, 1963.

[2] Светозар Радојчић, **Милешевске фреске Страшног суда**, Глас САН, Београд, 1959, CCXXXIV, стр. 72.

[3] С. Радојчић, **Милешева**, Београд, 1963 (табла XXVII).

[4] Војислав Ђурић, **Сопоћани**, Београд, 1963.

ма Сирског и то је најранији пример дословног илустровања литерарног описа Страшног суда. Текст је у првом плану и он је потиснуо естетски проблем фресака. На жалост, очуван је само фрагмент фреске занимљиве за ову тему која илуструје текст „море враћа своје мртве". Поред мноштва морских риба, насликане су у води и две четвороножне ушате животиње с канџама на шапама. Оне повраћају цела људска тела, која су некад прогутала. У наосу, на месту где су преко старог живописа сликане фреске у XVII веку, испод сцене Тајне вечере, види се фрагмент Христовог силаска у Ад из XIII века. Сачуван је само део на којем анђео везује ланцима огромног помодрелог ђавола с роговима.[3]

У савршеном и складном сликарству Сопоћана (1263—1268), у коме нема илустративности, наративности, и драматике, дух је епски, херојски, а сцена силаска Христовог у Ад у наосу сликана је према апокрифном Никодимовом јеванђељу, чије су теме честе у српској средњовековној књижевности. У **Слову блаженог Јевсевија** описује се борба између добра и зла, а на сопоћанској фресци Христос је приказан како стоји на леђима Ада. Ту је, у ствари, Христос насликан као римски цар који, после победе над варварима, држи под ногама побеђеног противника. Ад је приказан као нага мркопута људска фигура склупчана под Христовим ногама, мало придигнуте главе. Испод разбијених врата пакла, анђели као војници стављају у окове наге ђаволе. Два анђела лево од Ада везују потрбушке свађеном ђаволу руке на леђима, савлађујући га на тај начин што му један клечи на бедрима, а други му држи главу. Друга два анђела испод самих врата спутавају другог ђавола, такође потрбушке обореног, при чему му један анђео левим коленом притиска врат, а други му клечи на већ сапетим ногама.

У припрати Сопоћана насликан је Страшни суд с морем и рибама, које враћају делове некада прождераних људских тела. Персонификација мора је нага фигура која држи у руци лађицу с разапетим једрима. Она јаше на немани која такође повраћа део људског тела. У зони испод ове насликан је арханђео с теразијама у руци. Он мери душу праведника. Наге фигуре ђаволâ доносе нарамке свитака са уписаним гресима и товаре их на свој тас. Упркос томе, претежу праведна дела. Лево стоји седам нагих жена и око њих је обавијено седам веома дугих змија. Змије их не уједају насумце, него извршујући казну: свака змија уједе за по један од органа греха: за уста, очи, уши, прса и стидне делове тела.[4]

Изузетно образована личност, мајстор Астрапа, сликар Богородице Љевишке у Призрену (1307), својим делом нам је објаснио тековине хеленистичке културе, које су неговане у високом друштву образованих Византинаца крајем XIII и почетком XIV века. Старозаветни Јов и пророк Данило говоре о мерењу правде и такви текстови су били узори сликарима за сцене мерења душе на Страшном суду. Астрапа је напустио ранији начин сликања по зонама и композицију Страшног суда је прилагодио архитектури. У средишту је Христ судија, лево и десно два анђела савијају небо на којем су персонификације Месеца и Сунца (Хелиоса), при чему је Сунце приказано у људском обличју као крилата фигура у кугли од које се шире зраци. Испод Христа је насликано мерење душа. На овој сцени све фигуре, анђели, душа, демони, имају крила, што је узето из хеленизма. Три ђавола оптерећују греховима свој део теразија. Они имају људски облик, мале репове, један лети подигнутих крила, други слеће, а трећем су крила спуштена и он стоји. Даље, насликана је персонификација Гее (Земље); то је женска фигура одевена у црвени химатион, изнад главе држи велики венац цвећа и седи на немани. Та неман има две главе на супротним странама тела и ноге окренуте на супротне стране. Уз овакве представе треба рећи да су већ антички уметници давали људски облик неким појмовима и то се преносило, па су и хришћански сликари то прихватили сликајући персонификације. У Богородици Љевишкој персонификација мора

приказана је у виду полунаге жене која држи лађицу напетих једара и седи на чудовишту дугога врата. Оно има рогове, исплажен језик и дуги увијен реп. У мору је још једна неман слична овој, али мања. Поред ових, на фрескама Љевишке могу се видети и друге персонификације: божанске мудрости, сени и истине (Стари и Нови завет, при чему се Стари слика са обореном бањом), реке — све у људском облику. Сцена Страшног суда слика немани и на копну. На обали налзе се, поред звериња што повраћа људске удове, још два чудовишта. Једно је слично кози, рогато, али на дугом репу има другу, мању, такође рогату, главу. Друго је крилата четвороногa животиња која у десној шапи држи људску главу. У доњем левом крају композиције налази се вечни огањ. Ту је приказан Ад. Он је крилат и брадат, држи у наручју Јуду, који изгледа као мало дете и носи кесу сребрника. Ад јаше на великом чудовишту разјапљених чељусти. Оно има дуги реп којим је обухватило групу грешника. У литератури је запажено да Ад личи на античког Силена. Уз ову су насликане две „веристичке" сцене. На једној, два ђавола кажњавају блудног монаха хомосенсуалца, забијајући му чекићем клин у део тела којим је грешио. До њега једна неман, слична лаву, лежи на нагој грешници. Грешница која је спавала у недељу приказана је у тренутку када је нападају ђаволи. Они су крилати, мрки, с малим заврнутим репићима; један лице прислања уз њено, други подјарује огањ трубом, а трећи код њених ногу измахује кривом тојагом. Крадљивом млинару воденични камен ђаволи су окачили о врат, а лопату су му гурнули у задњицу.

Упркос огњу и мукама, „цела композиција је задржала шарену и ведру атмосферу античког оригинала по коме је настала"[5]. Међутим, има у Богородици Љевишкој приказивања чудовишта и на другим сценама. На штитовима ратника, на пример, приказује се полузвер, получовек, или људско тело с главом сличном лављој.[6]

Славна по својој архитектури Грачаница је последњи манастир у низу, којима је ктитор краљ Милутин. Он је 1321, када је задужбина подигнута, већ био стар (што се види и по ктиторском портрету) и вероватно је по његовој жељи близу тог портрета насликан Страшни суд као сведочанство да је мислио на смрт. На тој фресци приказани су персонифицирани Геа и Океан како враћају мртве. Персонификација Океана у Грачаници једна је од најчувенијих фресака овог типа код нас. Габријел Мије показао је да постоји античка паралела за ову фреску. Та персонификација Океана или мора приказана је као млада девојка до паса нага, из косе јој вире рачја клешта, има на рамену трозубац. Она седи у кочијама начињеним од огромне шкољке које имају четири точка. Кочије носи на леђима морска неман дуга репа с три кићанке, с две предње ноге и змијастом главом која има велике савијене рогове и повраћа главу човека. Персонификација се окренула према звуку трубе који је знак да треба мртви да се враћају и да иду на суд. Драперија којом је особа обавијена залепршана је од гласа трубе. У мору је реалистички насликан велики број риба. Ад је приказан на крају огњене реке како седи на једној чудноватој звери, с Јудом у наручју. Њему се приближавају грешници низ огњену реку у коју их после суђења гурају демони. Мерење душа приказано је као и на другим фрескама ове врсте, са ђаволима који доносе свитке с исписаним греховима. На фресци Васкрсења, која је приказана као Христов силазак у Ад, Христ гази преко свог побеђеног противника, Ада.[7]

За сликарство манастира Дечана (завршен 1350. године) каже се да је енциклопедијског карактера због великих зидних површина на којима су насликани многобројни циклуси. Од неколико група сликара познато нам је име мајстора Срђа, а и овде су опширно приказани Страшни суд, Васкрсење, Крштење и друге сцене. Испод Раја у Страшном суду насликана је „психостазија" (теразије правде). Јед-

[5] С. Радојчић, **Старо српско сликарство**, Београд, 1966, стр. 92—3.

[6] Драга Панић и Гордана Бабић, **Богородица Љевишка**, Београд, 1975.

[7] В. Ђурић **Византијске фреске у Југославији**, Београд, 1974. Упор. и: С. Радојчић, **Старо српско сликарство**, Београд, 1966; Д. Милошевић, **Грачаница**, Београд, 1960.

[8] Владимир Петковић, **Манастир Дечани,** Београд, 1941, стр. 62.

ну страну кантара анђео притеже надоле, а с друге стране оначио се ђаво који палицом и рукама вуче надоле свој тас. Пошто је то узалудан напор, други ђаво носи на леђима свитке са исписаним рђавим делима душе, која се мери, да их дода на кантар. Ђаволи су тамне боје, крилати, с малим реповима.

Испод Раја насликан је Ад. То је снажна људска фигура, седе косе и браде, са роговима. Она седи на немани разјапљених вилица и исплажена језика. Реп јој је врло дугачак, окренут нагоре и на његовом крају налази се још једна глава слична првој, али мања. И овде је насликан један грешник с каменом обешеним о врат. О тај камен оначио се један светлопути, угојени крилати демон. О ноге грешника оначио је плуг, јер је овај заоравао туђу њиву.

Васкрсење Христово у Дечанима је сликано као Силазак у Ад. Под Христовим ногама лежи Ад. То је старац мрке пути, седе браде и косе, са исплаженим језином. Окренуо се мало на страну и гледа према Христу. Око врата му је ланац, а ноге су му оковане. Испод њега су поломљена врата Ада, а недалеко се налазе још две мрке фигуре у седећем положају. Једна је везана ланцем, а друга седи окренута на своју страну. То су по свој прилици вратари пакла, о којима је писао Анастазије Исповедник и које је Христос са анђелима победио приликом силаска у пакао. С десне стране, два анђела приступају Христу и приносе два медаљона са бистама две алегоријске фигуре. Оне су обучене у царску одећу, с крунама су на глави и исте су. Тако се понекад сликају персонификације Сунца на призорима Распећа. Према једној од две претпоставке, које је изнео В. Петковић, то би била илустрација апокрифних текстова, међу којима један, под именом „Разумник", каже: „Кад зађе Сунце узму га анђели и носе га на престо Господњи и полажу га на крило Господа."[8]

На сцени Исцељење двојице с нечистим духом, Христос истерује из двојице људи гомилу сићушних, крилатих црних демона с реповима од којих неки јашу на свињама, неки улазе у свиње, а сви заједно скачу у море. То је илустрација из **Јеванђеља по Матеју** (8,29—32). Композиција Крштења Христовог у Дечанима је дата у циклусу, а приказана је и у календару сликаном за свих 365 дана године. На тој сцени лево од Христа је персонификација мора у облику жене с пантљиком у дугој коси која седи на леђима два делфина, а десно је алегоријска фигура Јордана. То је стар човек који, такође, седи на делфину а под руком му је амфора. На сцени Крштења у календару приказана је персонификација Јордана у виду крилатог седобрадог старца који излива из амфоре воду у реку. С друге стране је алегорија мора приказаног као аждаја што се крије под обалу. Види јој се уковрчени реп. У календару је приказан Аверкије Епископ који се обраћа демону и заповеда му да однесе на леђима гробни камен из Рима у Хијерополис и положи га на гроб светитеља. Парабола о милосрдном Самарјанину приказује како путнике нападају три разбојника у облику три крилата црна демона којима се сијају очи. У циклусу Генеза ђаво је приказан у облику веома дуге змије која куша Еву, а сличан призор је и на фресци Бог тражи објашњење од Адама и Еве.

На фрескама у Дечанима дате су између осталих, и персонификације Египта и Космоса. Као илустрација Богородичиног акатиста (6. икос) дата је алегоријска фигура Египта. Она стоји на вратима града с којег падају идоли, има круну и раскошну одећу. У Силаску светог духа персонификација Космоса приказана је као седећа фигура с круном која држи драперију с дванаест свитака. Фреска, свети Никола обара идоле паганскога храма, приказује идоле као мале беле демоне с реповима у тренутку када падају за сидова паганског светилишта.

У Дечанима циклус св. Ђорђа приказује сцену у којој он такође обара идоле паганског храма, сличне онима са слике из житија св. Николе. На композицији Тријумф св. Ђорђа, приказује се моменат када је аждаја већ побеђена. То је једна дуга рептилија с крилима и две кратке ноге,

њена глава подсећа на главу пса и има рогове. Принцеза је везала аждају својим појасом и води је као на узици, што значи да фреска илуструје легенду с таквом темом.

Најзад, у Дечанима је приказана и сцена са Петог васељенског сабора. Према препоруци сликарског приручника Дионизија из Фурне на таквој сцени живописци треба да насликају демона како ослепљује Оригена. На фресци у Дечанима, међутим, Ориген је насликан како десном руком покрива очи, али сам демон који га ослепљује није приказан.

У раду оволиког обима и на овом месту није, наравно, могуће дати исцрпну слику свих споменика и фресака које узимају за предмет приказивање ђавола, демона, немани и персонификација у српском средњовековном живопису. Овде ће у продужетку бити дато још само неколико карактеристичних примера те врсте.

У манастиру св. Димитрија у Пећи (XIV век) насликане су у сцени крштења Христовог две персонификације. Лево је нага фигура старијег човека с брадом и великим крилима. Он одлази од Христа, за леђима му остаје једна амфора, а под руком му је друга. То је Јордан. Десно је друга персонификација која се обележава са „море бежи“. То је нага фигура леђима окренута ка нама. Глава јој је управљена према Христу, из косе јој вире пипци рака, има трозубац, залепршана јој је одећа. Односи је под обалу двоножна рептилија на којој јаше. Сличних детаља има и у Студеници у Краљевој цркви (XIV век).

У манастиру Леснову (1347/8.) на једној фресци три чудовишта слична ушатим или рогатим змијама, од којих две имају тела врезана у чвор, разјапљених уста стреме према небу. Лево је персонификација Земље, у хаљини посутој цвећем с венцем. То је илустрација 148. псалма. У припрати Леснова приказана је персонификација Месеца. У провидној лопти с четири зрака налазе се полумесец и седећа крилата људска фигура загледана у горњи крак полумесеца. Ван лопте на небу је такође полумесец. Сцена је обележена називом „Селена“.

У Марковом манастиру код Скопља (завршен 1381. године) избор тема које се сликају и нешто измењен распоред слика говоре о две ствари. Да се живопис темељи на црквеним песмама и ученим књижевним делима. Наглашена драматичност којој се подређује сликање позадине долази због прилика у које је запала држава и део хришћанског света оног времена.

У наосу се налазе четири камена стуба о које се ослања кубе. Капители стубова су замалтерисани, а на сваком од њих се налазе по четири стране на којима су фреске анђела у лету. Ти анђели су необично извијени, главе су им окренуте нагоре, крила у замаху, рукама држе рубове капитела. На странама капитела окренутим према олтару насликана су два демона у облику мајмуна. Њих могу да виде само свештеници који чинодејствују. На југоисточном стубу демон жућкасте длаке чучи окренут гледаоцу. Предње ноге је раширио и ухватио рубове капитела као анђели. Има врло дугачак реп и злобно лице. Други демон истог изгледа као први, само леђима окренут гледаоцу, налази се на капителу североисточонг стуба. У истом је ставу као први демон, главу је окренуо горе. Око врата има ланац, а овај ланац иде до анђела на северној страни истога стуба.

Исликавање капитела је неуобичајено и никада није без неког објашњења. Сматра се да су ове представе анђела и демона у Марковом манастиру у вези са неким књижевним текстом који илуструју. По једном мишљењу, сликари Марковог манастира су „према апокрифном тексту мистичног тумачења литургије, који се приписује Григорију Богослову, насликали анђеле што подижу црквени кров на почетку службе. Чак ни ђаволи изведени као мајмуни на странама према олтару, не могу да их у томе спрече“.[9] По другом мишљењу, фреске су настале као илустрација једног текста сачуваног у беочинском Јеротејевом часловцу, коме су извори Јеф-

[9] В. Ђурић, Нав. дело, стр. 82.

рем Сирски и св. Василије.[10] У том тексту стоји: „. . . Када поп каже прво: Благослови, Владико, тада анђели снимају врхове црквене“ тојест, кров цркве, а „када поп каже: С миром изидем, тада анђели опет покривају врх црквени и понесу молитве праведних на небеса“.

Из тога се закључује да су анђели на капителима зато да за време еухаристије дигну кров са цркве да би се молитве подигле у небо. Демон окренут гледаоцу покушава да задржи кров канџама и осујети радњу анђела. На следећој фресци види се демон којег су анђели већ савладали и везали ланцем. Он је тако онемогућен, а еухаристија се одвија како треба. Дакле, у првом случају имамо „ђавола у облику мајмуна, мрачна, страшна, љута и злобна лица, како стоји и шкргуће зубима својима на оне који стоје у цркви, да би их избацио . . .“ А на другом капителу „видимо демона мајмуна где стоји везан ланцем а анђео на северној страни истога капитела слеће крилима својима и избацује демона везана ланцем из цркве у огањ кромјешњи . . .“[11]

Осликане капителе стубова имамо у ово време и у Новој Павлици, задужбини браће Мусића, чије се сликарство ставља у 1386. годину. Од четири стуба који носе куполу овог храма на два стуба су сачувани осликани капители са приказима необичних глава. На тим капителима насликане су „огромне главе полуљудске полуживотињске, крупних очију, великог носа из чијих ноздрва као да куља вода, и уста из којих палаца језик . . . све главе су представљене са надувеним образима; горњи делови су им страдали. Између њих, а испод сантрача, налазе се на челима капитела четири допола откривене главе; виде се само животињске њушке и исплажени језици. Она опет као да из својих уста испуштају воду“ (Иван Ђорђевић). Према мишљењу изнетом у литератури, ово би биле персонификације Океана, који „у другој половини XIV века, у српским црквама добија првобитно значење једног од четири елемента космоса, али сада његов лик није више касноантички, већ средњовековни, онакав какав је створен у византијском сликарству с краја XII века, монструм — пола човек, пола лав“.[12]

Према свему што је изнето, може се закључити да прикази демона, ђавола и чудовишта у српском средњовековном зидном живопису остају увек у строго канонским оквирима, без обзира што се користе апокрифи и антички узори. Све је то прилагођено источном хришћанству, а апокрифи допуњују појединости које сликар није могао наћи у канонским списима.

■

[10] Лазар Мирковић, **Анђели и демони на капителима у цркви св. Димитрија Маркова манастира код Скопља,** Старинар, 1931, стр. 3—13.

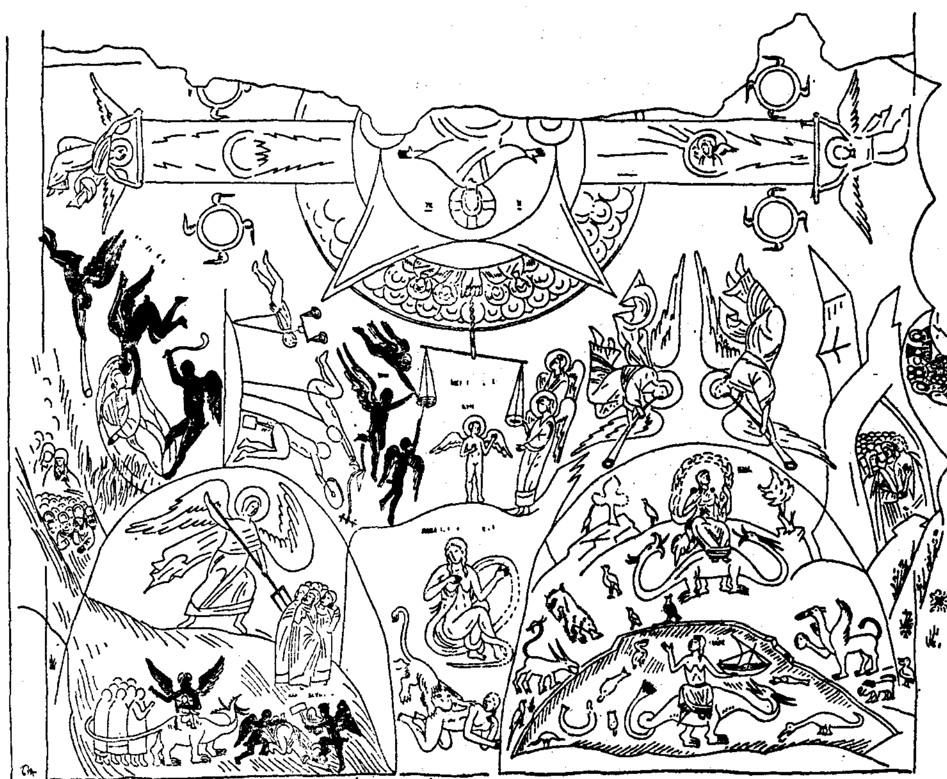
[11] **Нав. дело,** стр. 9—10.

[12] Иван Ђорђевић, **Загонетни лик на капителима у Новој Павлици,** Рашка баштина 2, Краљево, 1980, стр. 117—124.

Илустрације

1. СОПОЋАНИ, **Силазак Христа у Ад** (XIII век)
2. БОГОРОДИЦА, ЉЕВИШКА (Призрен), **Страшни суд** (XIV век)
3. ГРАЧАНИЦА, **Пресонификација мора** из Страшног суда (XVI век)
4. ЛЕСНОВО, припрата, **Илустрација 148. псалма** (XIV век)
5. ЛЕСНОВО, припрата, **Месец** (XIV век)
6. ДЕЧАНИ, **Страшни суд, психостазија (теразије правде)** (XIV век)
7. ДЕЧАНИ, **Исцељење двојице с нечистим духом** (XIV век)

1



2

4

ΣΕΛΗΝ
ΚΟΡΠΙ

6

7

Чудовишно у делу Виктора Игоа

Никола Бертолино

„Област Могућног је ковачница страхота", каже Иго у **Орачима мора,** свом можда најбољем, а зацело највизионарскијем роману. У песниковој визији „област Могућног" је свет у свом космичком тоталитету. А то је и неизмерна страховита радионица која непрекидно производи чудовишта — или, тачније, која стално одржава мрак и **чудовишност** универзума. Све што је светло, лирско, умирујуће и оптимистично у Игоовој визији служи само за контрастирање, за свођење неизмерног чудовишног Хаоса на људску меру, како би постао појмљив људској имагинацији.

Игоова поетска визија, међутим, деценијама није посматрана са те „тамније" стране, како у току песниковог живота, тако и после његове смрти. Из ње је извлачена управо она танушна „светла" компонента као довољно илустративна за читаво дело. Већ Рембо, Игоов савременик пошто је у **Писму видовитог** признао песничком „краљу столећа" припадништво одабраној породици „визионара", додао је: „**Stella** је отприлике, мерило Игоове **видовитости.**[1]" Та песма је, међутим, образац романтичарског транспоновања у стихове једног друштвенополитичког ангажмана; у њој се јутарња звезда обраћа „нацијама" најављујући себе као претходницу „анђела Слободе", „дива Светлости". **Stella** је, у ствари, једна од оних песама које већ више од столећа илуструју најповршније представе о Игоовом песничком делу. Она, дакле, нипошто не може бити право „мерило Игоове видовитости".

Поставља се питање да ли би песник какав је Рембо могао имати афинитета за Игоову аутентичну визију. Писац **Илуминација** је визионар светлости и бојâ, као што су то, на пример, у сликарству (као у области са којом су овакве аналогије најприродније), један Гриневалд у визијама са Изенхајмског олтара, или један Гоген у сликама са Тахитија. Иго је, међутим, називан **Тернером ноћи;** штавише, његови сновиђени светови блиски су Бошовим и Бројгеловим виђењима пакла и смрти.

У Игоовим цртежима је највидљивије да његова поетска визија припада углавном „ноћним" пределима. Његова ликовна дела су прозори кроз које се дају посматрати тамни пејзажи његовог сновиђеног космоса. У тим цртежима, акварелима и гвашевима, необична здања, полусрушени замкови и куле, сведоци су и учесници драматичних сукоба светлости и мрака, и заједно с њима дефинишу известан „бошовски" простор у коме најезда чудовишних ларви није уочљива, али је зато сабласна ненапученост тог света само привидна, и самим тим још сугестивнија. Ти пејзажи, уосталом, нису лишени извесног претећег присуства. Нагомилане грађевине добијају онеспокојавајуће очи. Рушевине бивају оживљене и личе на „снове савести на муци". Талас постаје разјапљена чељуст. Но без обзира на то, Иго се, за разлику од Боша или Бројгела, рукујући воденим бојама, мрљама мастила или талогом кафе, могао задовољити тим привидно пустим крајолицима, јер је за сликање њиховог пакленог становништва имао и друкчија, песничка средства, која је обилато користио. Стога су ретка чудовишта из његове визије која је он ликовно уобличио. Најимпресивнији је, можда, онај „редоновски" змај који се, лишен тежине, вијуга у космичком мраку, док му из раширених чељусти шикља пламен чији му се сјај зрцали и у рубинским очима. У неколико цртежа Иго је покушао да прикаже не чудовишта, него **чудовишност** света: „црна сунца окужена", „тамне месеце", „тамнице-планете", џиновске персонификације зла којима је испуњена његова поема **Инфери** из **Легенде векова.** Понекад је покушавао да ликовном техником накнадно уобличи чудовишта која је већ „насликао" служећи се књижевним средствима: такав је случај хоботнице из романа **Орачи мора.** Те скице нису у ликовном погледу нарочито убедљиве и смишљене су само као нека врста „хијероглифа", подсетника за радикално друкчији начин оваплоћења визије. Међу њима, ипак, треба издвојити карикатуре људских лица (најчешће ликова из Игоових романа) у којима има леонардовске гротескности. У њиховим је гримасама на упечатљив начин изражена монструозна симбиоза хуманог и бестијал-

[1] **Stella** је песма из Игоове сатиричне збирке **Казне.** Познато је да је Рембо, осим те збирке читао и Игоове **Јаднике,** али се не зна да ли су му у руке дошле и друге Игоове књиге, нарочито оне касније — **Контемплације** и **Легенда векова,** тако да не знамо шта би он мислио о поетској визији садржаној у тим делима.

ног: то су људи који се **претварају** у чудовишта.

Постоји у Игоовој свести и једна веома јасна и одређена међа на којој се у људе, кад је пренорачују, усељава **чудовишно:** то је смрт. У својим путописима, на пример, он је често у потрази за таквим тајанственим границама иза којих се пружа свет страве. Тако га, у књизи путописа **Алпи и Пиренеји,** затичемо у костурници куле Сен-Мишел код Бордоа, ужаснутог и гурнутог у „бездан сањарије" пред збирком мумифицираних лешева чији му чудовишно трансформисани, истовремено људски и нељудски изглед, открива да се ту налази на граници двеју стварности: управо монструозност тих мртвих тела је мутан и ужасавајући наговештај присуства неке недоступне свести о нечему што је „решење свих наших загонетки". Као већ споменуте карикатуре, тако и ове мумије, начином на који их Иго доживљава и описује, показују да чудовишно код њега не почиње тамо где престаје људско. То што он тражи међе, осматрачнице са којих ће из једне стварности да посматра другу, не значи да он те две области сматра одвојеним. Језиви лешеви су можда само ствари, бивши људи који су прешли у небиће, али „њима је позната тајна тог путовања. Зашли су с ону страну рта". Није реч о обичном веровању у загробни живот, заснованом на религији, већ о уверењу у испреплетеност живота и смрти, у њихово постојање као двају стања међу којима је граница само наизглед јасно видљива:

Смрт и костур живе, живи рушевина.
Руине су снови савести на муци.
Видовитом оку шпиље су јауци.

Стога чудовишно код Игоа нипошто није знак и својство оностраног. Оно постоји с обе стране границе и не подудара се с оним што може да онеспокоји и ужасне машту: страву у Игоовом свету не буде само чудовишта, већ све што је огромно и недокучиво. Ову концепцију о испреплитању двеју „супротних" стварности, ову визију продора чудовишног у „нормални", за људску свест прихватљив и умирујући свет, потврђују и значајне Игоове речи о Дантеу: „Данте је човекова онострaност. Онострaност, не спољашњост. Необично тврђење, у коме ипак нема ничег противречног, пошто је душа човеков продужетак у бескрајном. Данте упреда сваку светлост и сваки мрак у чудовишну спиралу."

На први поглед би се рекло да најпоузданију могућност распознавања чудовишног код Игоа пружају неке основне **моралне** категорије. То би било у складу са песниковим манихејским виђењем света, поетски најбоље интерпретираним у познатој поеми **Шта казују уста мрака.** Спајајући теорију метампсихозе са манихејским моралистичним концепцијама, Иго добија веома плодотворно средство за остварење једне специфичне и свеобухватне поетске визије света. У тој визији, рекло би се, чудовишно је начин испољавања зла, чак и у стварности какву познајемо, у видљивом свету. А зло се изражава стањем материје, не њеним спољашњим изгледом. Тако и оно што је лепо и идилично има, у ствари, своју чудовишну суштину. Пењући се или рушећи се скалом добра и зла, душа доспева у најразличитија стања, од потпуног заточеништва у апсолутно инертној, неживој твари каква је минерал, камен, до стања највише слободе и чистог духа какво је светлост. Чак и цвет, оно „мало сунце" које је задивљени Иго нашао на париском плочнику, на месту које је пре тога опустошио пожар, у овом друкчијем координатном систему постаје чудовиште које, „окрутно и неумољиво", „гризе" у њему заточену душу. Душа, селећи се преко границе живота, односно из једног стања света у друго, добија свој нови чудовишни појавни облик сходно количини зла коју преноси:

Што цар Домицијан[1] с радошћу на лицу
Чињаше, то с грозом као тигар чини.
Верес[2], вук у дворцу, вук је у планини.
Он се сном. пробуђен, спушта с друге
strane,
Смех му у дну шума кô урлик нестане.

У тој визији читав видљиви свет је непрегледно поприште непрекидних чудо-

[1] **Домицијан** — римски цар, син Веспазијана, брат и наследник Тита, један од деспотских владара Рима.

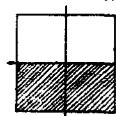
[2] **Верес** — римски конзул, познат по корумпираности.

вишних метаморфоза. Зато што је недокучива тајна, природа је понор, а „средиште је понора у сваком створу њеном“; природа је „област Могућног“, а „област Могућног је“, видели смо, „ковачница страхота“: она ужасава самим тим што је тајна. Најзад, „тајна се згрушава у чудовишта“, каже Иго у имресивном фрагменту из романа **Орачи мора,** где је реч о природном чудовишту какво је хоботница. То ужасавајуће створење јавља се на одређеном месту овог романа-епопеје у функцији зла; оно ступа у борбу са главним јунаком, Жилијатом, као скоро митским заточником добра. Међутим, уочљиво је да се Иго, у покушају да докучи смисао постојања једног таквог монструозног бића, не задржава у оквирима моралних категорија. Пре свега, „тајна“ сама по себи није морална категорија. Њеним „згрушавањем“ у чудовишта оваплоћују се некакви беочузи између различитих стварности: „Те животиње су сабласти колико и чудовишта. Оне су доказане а невероватне. Постојање је њихова истина, а непостојање би било њихово право. Оне су водоземци смрти. (. . .) Оне представљају последњи црни круг који је још видљив. Означавају прелаз из наше стварности у неку другу. Као да припадају области где почињу страховита бића која човек у сну нејасно види кроз оканце ноћи.“

„Природна“ чудовишта, дакле, сугеришу простирање тајне (а заједно с њом и ужаса који она побуђује) ван сфере видљивог, чији „последњи црни круг“ представљају, најпре у област невидљивог — и још увек стварног — а затим и у област само могућног:

„Те чудовишне продужетке, најпре у невидљивом а затим у могућном, наслутили су у суровој екстази, а можда својим укоченим погледом и опазили, мудраци и философи. Тако је настала и претпоставка о пaклу. Демон је тигар невидљивог света.“

Начин на који Иго види и слика различите за њега постојеће стварности и њихова разноврсна стања говори о нечему што би се могло назвати **двоструком двојношћу** света у његовој визији. Поред „видљивог“ постоји и „невидљиви“ свет, као нека врста реплике првог. Тигру из једног одговора демон из другог; али слични парови постоје и на другим нивоима светлости и мрака, добра и зла. У истим оквирима, дакле, свет се удваја на још један, друкчији начин, на „светлу“ и „тамну“ зону, од којих једна представља принцип светлости, добра и апстрактне лепоте, а друга принцип мрака, зла и „чудовишности“. То би се могло приказати и на следећи начин:



Уколико је овај графички приказ превише поједностављен, онда је то углавном стога што су у њему постављене јасне границе између различитих зона. Границу између видљивог и невидљивог света требало би, на пример, сматрати нејасном: Иго је често изражавао своје уверење у постојање елемената невидљивог света (додуше, такође „природног“, али нама непознатог) у видљивом, нашим чулима доступном универзуму. „Невидљиви“ (у ствари: onострани) свет, свет анђелâ и демонâ, поседује „видљивост“, али као неку врсту конвенције којом постаје доступан нашим могућностима поимања, заснованим на чулној перцепцији. У Игоовој космичкој визији облици којима се испољава та „видљивост“ теже на аморфном, нарочито у безбројним приказима „тамница-планета“, „црних сунаца“ и других уобличења „космичког“ мрака у којима се све више губе контуре видљивог. Што се, пак, тиче границе између „светле“ и „тамне“ зоне, тачније би било, такође, ако би на приказаној шеми она нестала и ако би светлост и мрак били приказани као апсолутни само на горњој и доњој ивици: тада би читав простор између њих морао бити без јасне међе, са постепеним прелазом из светлије у тамнију зону.

Значајно је, међутим, да у Игоовој поетској визији „тамна“ зона има већу тежину. Заправо, она једина и има тежину: свет се конкретизује само својим „тамним“ испољавањем; светлост се осећа као апстракција и празнина. Она је, попут звезда, видљива само захваљујући мраку:

Па што више буде ноћи, више гробних
Велова, црнинâ све гушћих и кобних,
Видеће то више раскошнога креса
Наш поглед, опчињен, сред дивних небеса!

Скоро савршену илустрацију овог односа светлог и тамног пружа нам пад Сатане у одломку поеме **Сатанин крај** (под насловом **Et nox facta est**): првобитни Анђео, Луцифер („светлоноша“), руши се кроз зону надстварног („невидљивог“) света у апсолутни мрак. Његов пад је праћен постепеним утрнућем свих светлости све док се потпуно не угаси и последња звезда, а уједно и његовом сопственом метаморфозом у апсолутно чудовишно биће. Па ипак, када се нађе у најдубљем мраку, где постаје средиште и суштина васколиког зла чији дамари тутње у његовој монструозној свести, Сатана и даље измиче апстракцији какву садрже апсолутна светлост и апсолутно добро: пад у апстрактно значио би блаженство, заборав, налик екстатичном стању најсветлијих бића, а Сатани заборав није дат. Он не зна шта је сан. Његова егзистенција бива вечно сурово **бдење** и самим тим стиче огромну тежину која нарушава симетрију Игоовог виђења света, у својим почетним наслућивањима шематизованог.

Између „светле“ и „тамне“ стране света постоји још једна разлика, за Игоову поетску визију можда и битнија. Ноћ је простор који не само омогућује, него и остварује визију. Она, а не дан, постојбина је сневачâ. Имагинација у њој налази погодан амбијент и грађу за своје деловање; у светлости се обриси измаштаног губе, сан бледи и шчезава. Тако Иго, у студији о Виљему Шекспиру, објашњава зашто је Дантеова визија раја мање упечатљива од визије пакла: „Чистилиште и Рај нису нису ништа мање необични од Цехене, али уколико се више пењемо, утолико више нам слаби пажња; у паклу смо се осећали потаман, али не више и на небу; међу анђелима се више не сналазимо; можда људско око и није створено за толико сунца, па кад поема постане срећна, она истовремено постаје и досадна.“ Стога визионар Иго посматра космички мрак као најконкретнију материју, као заправо једину опипљиву грађу свог поетског света. Као и Сатир из истоимене поеме у **Легенди векова**, он „пева хвалу тој земљи чудовишној“ ван које нема истинске стварности. Јер Пан, који представља Све, највиша је стварност, без обзира на своју чудовишност и на то што је у њему, у ствари, изражено начело Хаоса; он је једино право божанство, јер су сва измишљена божанства апстракције. Хаос је негација апстракција, тих сабласти:

А зашто да сабласти држе под собом биће?
Зар светлост и зар етер на неко царство личе?
Места врвљењу вечном променљивих небеса,
И поднева, и зорâ, и вечерњега креса!
Места атому светом из огња или кише!
Места зрачењу душе која у Свему дише!

Игоова визија тражи ту стварност у најнепрегледнијим, најнедокучивијим, па и најхаотичнијим призорима које пружа свет. Отуда склоност ка мрачним архитектонским маштаријама једног Піранезија, или ка оним индијским, које у испреплетености с прашумском вегетацијом изванредно изражавају несагледиву вреву живота и принцип апсолутне слободе садржан у чудовишним метаморфозама биљног и каменог елемента. Готске катедрале су „по мери“ Игоове имагинације јер за њу представљају бескрај у коме врви народ (камених) чудовишта. И најзад, најпотпунија слика такве стварности је сама природа која у Игоовој визији поседује ненарушиву иманентност конкретног, јер у свом несагледивом бујању, множењу, преображавању — увек различита а увек

истоветна себи — непрестано оповргава апстракције и формуле:

. . . она, блудна, за тмурне Питагоре
Открива мрачни трбух где рађају се зоре
И постаје у својој кобности моћно врело
Хаоса у коме је свих закона почело.
Она је дно, врхунац, корен, сјај, мркла
тама;
Јер је сама по себи множина, бива
сама . . .

Иго, дакле, верује у „множину", односно у богатство и експанзивну моћ конкретног света, Хаоса, у „самоћи" апстрактног простора који је пројекција такозваног највишег или коначног Смисла (односно Бога). Свет је конзистентан само као „згрушани мрак", као историја, природа, материја; он је, дакле, у својој бити „чудовишан". Стварно и чудовишно су по Игоу нераздвојни појмови.

■

Чудовиште неизрецивог

Радослав Петковић

1.

Кажу да у неким крајевима Азије, када се појави тигар људождер локално га становништво никако не сматра тигром. Они су уверени да је у питању неки злодух, или дух неког опасног претка који се оваплотио у телу тигра.

Наравно, нико ни онога тигра који није почаствован посетом духа не сматра домаћом мачком. Да је тигар опасна дивља звер којој је најмудрије склањати се са пута свима је итекако познато. Ипак, тигар људождер је нешто друго. Чак и ако се на први поглед не разликује од обичног тигра — може бити тек већи — он је суштински битно различит. Различит по својим делима у ужасу који шири. У томе је главна разлина између злодуха и дивље звери. Тигар сада постаје тек метафора злодуха.

Зато није мање опасан.

2.

Толкинов тротомни роман, **Господар прстенова,** просто врви разноврсним чудовиштима и фантастичним створовима. Нека су, као патуљци и виловњаци, преузета директно из традиције; многобројнија су она што их је, као и главне јунаке, Хобите, измислила Толкинова машта. Но, без обзира на порекло, она су као и Толкинов, у суштини манихејски свет, подељена у два табора: Добра и Зла, табор фантастичних бића и табор чудовишта.

Једно од најважнијих чудовишта, како по улози коју ће одиграти тако и по својој моћи, јесте балрог. За оне који Толкина нису читали кратко објашњење: Дружина Прстена, (група јунака који су носиоци Добра) присиљена је да, зарад извршења свога задатка, један планински венац прође не преко него испод њега, дакле сплетом подземних ходника названим Морија. Моријом су некада владали а сада је држе Орци, нека врста нижих демона. Дружина, коју предводи чаробњак Гандалф Сиви очекује сукоб са Орцима, али им је такође познато и предање по којем

узрок пропасти патуљака нису били само Орци, већ, како један патуљак каже, „предуго смо копали и пробудили безимени ужас". Тај безимени ужас се у предањима помиње под још једним именом: Дуринова Пропаст — Дурин је био владар патуљака.

Зашавши у дубине Морије, Дружина се заиста сукобљава са Орцима и углавном успешно излази са њима на крај; пробијају се на своме циљу, излазу из Морије. Једног часа, Гандалф остаје да им штити одступницу и тада се збива нешто чудно: зидови подрхтавају, јавља се блесак беле светлости. Очигледно, води се борба чинима. Гандалф после извесног времена сустиже остале и објашњава им: „. . . Нашао сам се лицем у лице са нечим што нисам видео раније . . . Онда је нешто ушло у одају . . . И Орци, и сами уплашени, утишали су се . . . Шта је било не могу да смислим, али никада нисам осетио такав изазов. Противчини су биле ужасне."

Обратимо пажњу на неодређеност ових описа. Тај „безимени ужас" најављен још пре уласка у Морију преображава се, то је бар проницљивијем читаоцу јасно, у „нешто". Ако оно своје лице не открива, његова моћ је врло опипљива. „Али њихова моћ је у страви", каже Толкин на једном другом месту, дочаравајући нам Утваре Прстена. Таква је и моћ оног бића које пребива у амбисима Морије и којем још не знамо име ни лик, и даље суочени са релативно тривијалним чудовиштима Орцима. „И било је прошаптаних наговештаја о створовима страшнијим од ових, али та су била без имена." Тако нас Толкин, још на почетку романа, припрема за све сусрете које ћемо током авантура његових јунака имати.

Дружина наставља повлачење кроз Морију; и већ види излаз када их „нешто" сустиже.

„Редови Орка се размакоше и они се скупише подаље, као и сами уплашени. Нешто је долазило иза њих. Шта је, то се није видело: било је као каква огромна сенка у чијем се средишту налазила тамна прилика, обличја човека можда, а ипак већа; а чинило се да су моћ и ужас у њој и да се простиру испред ње.

Прилика приступи ивици ватре и светлост избледе као да се облак наднео над њу. А онда она у залету скочи преко пукотине. Пламенови заурлаше навише да је поздраве, и увише се око ње, а црни дим се заковитла у ваздуху. Завијорена грива се упали и светлела је иза тог створа. У десној руци било му је сечиво попут убадајућег ватреног језика; у левој је држао бич са много кракова.

‚Ај!' Ај!' поче да запева Леголас. ‚Балрог! Један Балрог је дошао!'

Гимли је зурио широко разрогачених очију: ‚Дуринова Пропаст!' "

Круг се, дакле, затвара и читалац, бар делимично добија објашњење: Дуринова Пропаст је балрог, безимени ужас је именован. Ипак, једва да јесте. Реч „балрог" се не помиње раније ниједном: читалац је први пут среће у крику вилењака Леголаса и као свака непозната реч она пре наставља да збуњује него што објашњава. Тек у Додатку на крају романа, некој врсти псеудонаучног објашњења, каквим Толкин иначе воли да се поиграва, сазнајемо како су патуљци „дигли из сна једно ужасно створење које је лежало скривено у темељима света . . ." И то би, отприлике, било све.

У читавој структури ове епизоде са балрогом лако налазимо онај ефекат који бисмо могли назвати „очекиваним изненађењем", а за који је велики мајстор био један од највећих међу филмским уметницима, Алфред Хичкок. Хичкок је, наиме, добро знао да гледаоца мора припремити, ако жели постићи неки „хорор-ефекат" или, тачније мора га узнемирити, учинити напетим и несигурним још пре но што се одиграју оне главне сцене, које се касније памте. Дуги кадрови који долазе пре но што се „оно" догоди управо су оваква припрема, а ову улогу код Толкина играју бројне, на први поглед узгредне напомене (безимени ужас, Дуринова Пропаст, нешто), које читаоца присиљавају да ишчекује нешто ужасно не знајући тачно шта, што његову стрепњу појачава. Тек када му стрепња буде дове-

дена до врхунца, могућа је појава „нечега"; тада се очекивано изненађење остварује.

Али, како се, заправо, балрог појављује пред читаоцем, па чак и пред јунацима? Он изненада упада у роман — али и у језик. Ако именовати значи бар унеколико објаснити, онда је „нешто" именовано тек привидно: реч „балрог" ништа не објашњава, она нам је непозната, јер спада у други језик — што значи у другу реалност. А она се и не покушава превести ни објаснити нашом реалношћу, нашим језиком. Балрог се, изричито нам саопштава Толкин, у ствари не види: и јунаци романа и читалац у стању су да га сагледају само делимично, по атрибутима, (сечиво и бич) и по дејству (светлост ватре бледи као под облаком). Балрог се не може детаљно описати као што се његово име не може превести. А речи које га описују најчешће су апстрактне именице: моћ и ужас.

Читалац који је упознат са књигом **The Silmarillion,** што ће је, после смрти *Џона Роналда Рејела* Толкина издати, скупивши његове многобројне списе, његов син Кристофер, о балрогу зна нешто више. То су бића која су некада припадала светлости а исквари их је Мелкор, дакле нека варијанта Луцифера и палих анђела. Балрози постају „бичеви ватре" а „њихово срце је било од ватре, али су били заогрнути тамом".

Треба запазити овај парадоксални спој таме и ватре. У Џојсовом **Портрету уметника у младости** проповедник који ученицима језуитског колеџа држи духовне вежбе обраћа посебну пажњу на природу пакленог огња:

„Јер, упамтите, паклени огањ не даје светлост . . . огањ пакла вечно гори у помрчини задржавајући врелину своје јаре. То је непрестани вихор мрака, мрачних пламенова и мрачног дима горућег сумпора."

Мрачна ватра је хотимични парадокс, искушавање језика до његових крајњих могућности, напрезање до пуцања. Што не значи ништа друго до искушавање граница и оквира саме наше стварности, напор да се оне, бар у магновењу, прескоче, да се упадне у Друго, онако како балрог, биће Другог, упада у Толкинов роман и језик. Јер свакн упад је сусрет — или сукоб, свеједно. Напокон, на оваквом схватању парадокса се заснива теорија и пракса будистичког к'оана.

3.

Неодређеност описа, метафора, парадокс. Све ово указује да је „чудовишност чудовишта", бар унеколико, изван језика, да га надмашује, као што је и суштина тигра-људождера ван природе, у свету демона. Пажљив читалац Толкина може установити и одређену хијерархију: уколико је место неког бића на демонској лествици више, утолико је његов спољашњи лик приказан неодређеније; што се за балрога најпре везују апстрактне именице само указује на његову блискост Апсолутном Злу. Мрачног Господара из **Господара прстенова,** Шаурона Суровог, не видимо ни колико балрога; каже нам се да је његов лик тако ужасан да се он људима не приказује. Јунаци романа га могу видети само као око без трепавица које непрестано мотри — метафора, поново. Напоменимо узгред како Толкин бар у једном одступа од манихејске схеме: постоји Господар Злих, али не Господар Добрих. Од времена персијских мудраца, лекција ауторитарности је научена: Господар може бити само зао.

Савршенство зла, као и савршенство добра, није могуће у језику изразити директно, већ само путем стилске фигуре, метафоре или парадокса, у Толкиновом случају. Јер, попут Саурона и Зло се у нашем свету никада не јавља у свом чистом виду. И концентрациони логор је тек метафора пакла, макар изузетно успешна, јер и из њега постоји бар један излаз: смрт. Истина, остварена реалност логора као да и сама искушава крајње могућности језика: да би се описала, често се користи метафора пакла. Повратком метафори круг немоћи се затвара. Али, ова мера људског несавршенства, на

коју се понаткад жалимо говорећи о Добру, спасоносна је нада је у питању Зло; подједнако спречава остварење негативних као и позитивних утопија. Та несавршеност стварности увек се изражава кроз недостатност језика, могућности саме представе. Наравно, у свом сањарењу или страху од Апсолутног човек се труди да га прикаже: они за које је тигар-људождер метафора злодуха, еманације Зла, потрудиће се да детаљно прикажу и самог злодуха. Најчешће ликовним средствима: али свака реализована слика омогућује и језику бар релативно прецизан опис.

На Истоку, али и по порталима и стубовима неке романичке цркве, сусрећемо читаво коло на први поглед живописних демона. Када их анализирамо пажљивије, видећемо да они нису ништа друго до неубичајена комбинација иначе познатих елемената: глава лава, крила слепог миша, тело змије. Сваки елемент је врста метафоре зла и комбинација метафора демонског изгледа да представља врхунац маштовитости у приказу друге, надчулне стварности. Даље се не може, радикално ново, искорак из наше стварности није могућ — осим за оне изузетне појединце којима пође за руком да уистину искораче. Али тада су — и сви мистици то добро знају — и језик и длето и кичица преслаби да се Друго адекватно изрази. Нама који смо заробљени са ове стране границе чак и путник са других страна мора говорити нашим језиком да би нам био разумљив. У *Шаманизму* Мирче Елијадеа један шаман описује зле духове „неки су слични змијама, неки коњима са људском главом, а неки су опет духови злих људи који личе на прождрљиву ватру". Он описује свестан условности описа: све су то тек стилске фигуре.

Али ови описи, мада условни, нису крајње непрецизни, као што на другој страни, нису плод пуке радозналости. Ако их не схватимо сувише реалистички — а плод су уметности која није ни најмање реалистичка — чак су сасвим прецизни: није им намера да нам демона фотографски верно прикажу, већ рачунају на наш доживљај, сплет осећања који се јавља пред ватром и змијом: на „моћ и ужас" који они пред собом шире, на онај вишак значења који се не налази у самом њиховом лику, већ у нашем доживљају. Да би се све то изразило, био би потребан један други језик: шамани га поседују, језик различит од језика њиховог народа, као што је и стварност на коју се тај језик односи, којој припада, различита од наше, профане стварности. Али, ову стварност је неопходно приказати непосвећенима: ма колико представа злодуха била застрашујућа, он представљен бива преведен и сведен на наше појмове, на нашу могућност поимања, усаглашен са нашим могућностима да његово присуство у свету поднесемо. Да би шаман могао владати, или се бар равноправно носити са светом духова, он га најпре мора упознати: да би их једна култура могла поднети, па им се евентуално и супротстављати, она их, такође, мора упознати. Одатле и привидни парадокс романичког храма: да се по дефиницији сакрални, Божји простор насељава створовима пакла. Ово омогућује управо природа простора: овде представљени, демони су надвладани, призвани су само зато да би били побеђени. Исти приказ демона смештен у усамљеној колиби, у дубини шуме, признао би их у њиховом тријумфу; у простору цркве су под јармом божанског.

Ти прикази су тек симболи, покушај да се надвлада недостатност, немоћ језика и представе, да се изрекне неизрециво, што је ван граница језика и што је баш зато бескрајно опасно и претеће. Свет који је прожет осећањем те ограничености мора јој се супротставити. Тако је у митској традицији, али је у роману друкчије: роман се пише ономе који је уљуљкан у привидну сигурност и привидну свеобухватност — што је у крајњој линији исто — свога језика, ономе који је склон да цео опсег постојања поистовети са кругом који омеђује његов дом и место на којем зарађује свој свакодневни хлеб. Шири Свет који окружује овај привид света јесте једна од Толкинових опсесија. Управо зато, балрог,

биће и реч, **упада** у роман и у језик; биће Другог које укида привид, обзнањује ограниченост и зато узнемирује. Детаљно описан, балрог би, као древна чудовишта, био унеколико надвладан, поистовећен са овим језиком, сведен на њега. Роман упућује на Друго; када вршимо напор тумачења ми га желимо превести на стварност која је ван његове; када неки тумач тврди да је Толкинов Прстен Моћи симбол атомске бомбе или савремене технологије уопште он то чини са свешћу — и због ње — да иза стварности романа постоји једна друга стварност. А ова релативизација стварности коју врши роман, хотимична непотпуност или, тачније, уздржаност језика који се ломи у свесно постављеним границама, непрестано призива, дозива и упућује на Друго да би нас — на крају — подсећала на то да је и оно што сматрамо стварношћу ван романа тек једна од могућих и да немоћ да прекорачимо границе језика никако не доказује како иза њих ничега нема. Да нас подсети на оно чега су шамани или вајари романичних цркава били савршено свесни: на тамни простор неизрецивог насељен добрим и злим духовима, боговима, на тај Широки Свет који је опасно заборавити уљуљкујући се у веру да је све могуће изрећи и који нам тада, као подсећање да постоји, шаље своја чудовишта.

Мојсију се Бог јавља у метафори горуће, али не сагоревајуће, купине, а упитан какво му је име каже: ја сам онај што јест.

Симболика медузине главе

Шандор Ференци

Анализа снова и асоцијација много пута ме је навела да Медузину главу тумачим као застрашујући симбол женског гениталног подручја чије одлике су биле померене „одоздо нагоре". Мноштво змија које палацају око главе могле су да значе — по начелу представљања помоћу супротности — одсутност пениса, а сам ужас понавља је застрашујући утисак који је у детету изазвао изглед гениталних органа лишених пениса (ушкопљених). Очи на Медузиној глави, извор страха и страве, истовремено, у другом степену значи ерекцију.

Превео са немачког
Ј. Аћин

Медузина глава

Сигмунд Фројд

□

Нисмо често покушавали да тумачимо појединачне митолошке творевине. Тумачење је могућно у случају прозне, одсечене Медузине главе.

Одсецање главе = шкопљење. Ужасавање од Медузе је, дакле, ужасавање од шкопљења које је повезано с том визијом. Из многобројних анализа позната нам је та појава; до ње долази када неки дечак, који дотле није хтео да верује у ту претњу, види женски генитални орган. Вероватно орган одрасле жене покривен длакама, претежно мајчин.

У уметничким делима је косматост Медузине главе често представљена у виду змија које потичу из кастрационог комплекса и, значајно је, док саме по себи већ изазивају ужасавање, оне ипак, у збиљи, ублажавају грозу, јер замењују пенис чије је одсуство узрок грозе. — Одатле исходи технично правило: умножавање симбола пениса значи шкопљење.

Поглед на Медузину главу претвара ужаснутог посматрача у кип, скамењује га, укрућује. Ту нам је дат сам извор кастрационог комплекса и сáмо преобраћање афекта! Јер, укрућивање значи ерекцију, дакле — у изворној ситуацији — утеху посматрачу. Он још увек има пенис, а у то га уверава његово укрућивање.

Тај симбол грозе носи девичанска богиња Атина на својој одећи. Као што је право, она тиме бива неприступачна жена, заштићена од сваке сексуалне жуди. Она обелодањује, ипак, застрашујуће мајчине гениталије. Због своје јаке хомосексуалне склоности, Грци нису могли а да немају представу жене обележене ушкопљеношћу.

Ако Медузина глава замењује представу женских гениталија, штавише изолује њихов учинак који побуђује грозу од учинка који побуђује задовољство, онда се можемо подсетити да је показивање гениталних органа познато, такође, као апотропаички гест. Оно што само по себи изазива грозу, испољиће се са истим учинком на непријатеља од којег бисмо да се одбранимо. Код Раблеа, на пример, ђаво безглаво бежи након што му је жена показала своју вулву.

Укрућени мушки уд има, такође, апотропаички учинак, али због једног другог механизма. Показивање пениса — и свих његових сурогата — хоће да каже: не бојим те се, пркосим ти, имам пенис. То је, дакле, друкчији начин истеривања злодуха.[1]

Да би се, сада, ово тумачење могло озбиљно заступати, морала би се испитати генеза тако издвојеног симбола грозе у грчкој митологији и његовим паралелама у другим митологијама.

[1] У нотици везаној за чланак Вилхелма Штекела „О психологији ексхибиционизма", објављеног 1911. године, Фројд је написао: „Доктор Штекел предлаже овде да ексхибиционизам изведемо из нарцистичких несвесних појмова. Као вероватно ми се чини да исто објашњење може бити примењено и на апотропаичку ексхибицију античких народа." — Прим. прев.

Превео са немачког
Јовица Аћин

Од преводиоца

Овај кратки Фројдов текст о Медузиној глави први пут је штампан 1940. године. Међутим, настао је још 14. маја 1922. године. Исти предмет дотиче и Шандор Ференци у белешци објављеној 1923. године „О симболици Медузине главе". Ту белешку, исте године, спомиње и Фројд у огледу „Инфантилна генитална организација": „Познато нам је да свако омаловажавање жене, ужасавање од жене, склоност ка хомосексуалности, тече испод оног крајњег уверења да жена нема пенис. Недавно је баш Ференци довео у огледу „Инфантилна генитална организација": ву, са утиском којег производи женски генитални орган лишен пениса." На овом месту, Фројд додаје и фусноту: „Хтео бих да додам да је у миту реч о мајчином гениталном органу. Атина, која на своме плашту носи Медузину главу, самом том чињеницом јесте жена којој се не може прићи, жена чији изглед гуши сваку помисао о полном општењу."

■

Митолошка паралела уз једну опсесивну пластичку представу

Сигмунд Фројд

□

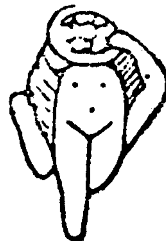
Код једнога отприлике двадесет и једногодишњег болесника производи несвесног рада духа не допиру до свести само у облику опсесивних мисли, него и у облику **опсесивних слика.** Мисли и слике искрсавају заједно или се појављују независно једне од других. Кад би видео свога оца да улази у собу, код болесника су се, извесно време, појављивале тесно повезане једна опсесивна реч и једна опсесивна слика. Реч је гласила „Vaterarsch"* а пратећа слика приказивала је оца у виду голог доњег дела тела којем су придодате руке и ноге, при чему су недостајали глава и горњи део тела. Гениталије нису биле назначене; црте лица су биле осликане на стомаку.

Да би се објаснила ова симптомска творевина, будаластија него обично, ваља упозорити да је младић, интелектуално потпуно развијен и с високим моралним ставом, све до своје десете године, у најразличитијим видовима, упражњавао веома живу аналну еротику. Пошто ју је превазишао, његов сексуални живот је био, каснијом борбом против гениталне еротике, потискиван натраг ка споменутом аналном предступњу. Колико је он волео и поштовао оца, толико га се и плашио. Са становишта својих високих захтева у потискивању нагона и аскетизму, његов му је отац изгледао као оличење „распусности", који се руководио једино уживањем у ономе што је материјално.

Реч „Vaterarsch" разјашњава се одмах као раскалашно понемчавање почасног назива „патријарх". Опсесивна слика је очевидна карикатура. Она нас подсећа на друга представљања која, у циљу омаловажавања, целу особу замењују једним јединим органом, нпр. гениталним, а подсећа нас и на несвесне фантазме које упућују на поистовећење гениталија с целим човеком, или, пак, на онај начин ћаскајућег говора када се вели: „Сав сам се претворио у уво."

Најпре ми је карикатурално наношење црта лица на стомак изгледало веома необично. Но, убрзо сам се сетио да сам нешто слично видео на француским карикатурама.[1] Затим ми је случајно до руку дошла једна антична представа која показује потпуно сагласје са опсесивном сликом мога пацијента.

По грчком предању, Деметра је, трагајући за својом уграбљеном кћерком, доспела у Елеузину. Тамо је примише Дисаул и његова жена Баубо. Али, будући да је била у дубокој жалости, Деметра је одбијала да једе и пије. Тада ју је домаћица Баубо насмејала тако што је нагло подигла своју тунику и открила своје тело. О овом догађају, којег вероватно ваља објашњавати неким данас тешко разумљивим магијским обредом, расправља се у четвртој свесци дела Саломона Ренака **Cultes, mythes et religions,** 1912. И спомиње се да су, приликом ископавања Пријене, у Малој Азији, пронађене теракоте које приказују ту Баубо. Оне показују женско тело без главе и груди, на чијем стомаку је нацртано лице; подигнута туника уоквирава то лице попут неке круне од косе. (С. Ренак, **ibid.,** стр. 117.)



Превео са немачког
Јовица Аћин

■

* Та би се реч могла превести као „очева задњица". — Прим. прев.

[1] Уп.: „Бесрамни Албион" (**L'Impudique Albion**), карикатура Жана Вебера, 1901. године, о Енглеској, код Едуарда Фукса: **Еротски елемент у карикатури** (Fusch: **Das erotische Element in der Karikatur,** 1904).

Чудовиште и језик — бирократија и туга

Џевад Карахасан

1. Минотаур Астерион, једно од најпознатијих европских чудовишта, зачет је тако што је Посејдонов бијели бик оплодио Пасифају затворену у дрвену краву. Посејдонов бик је, дакле, Астериона направио бићу које је чудовишан спој душе и облика који нису примјерени једно другоме: у облику краве је живот жене, унутрашњост која се оплођује и у којој се нови живот зачиње је жена, иако су облик и кожа (дакле, најважнија вањска обиљежја) кравље. Приговор да се дрвена направа не може узимати у обзир не стоји: истина је да се живот зачео и развио у жени, да је једино „душа" тога двоструког бића била жива и могла бити оплођена, али је истина и то да су се бик и сјеме покренули захваљујући облику који, према томе, битно судјелује у стварању Астериона, пошто на саму душу бијели бик не би кренуо. Ако је Пасифаја душа, дакле супстанција, она је само могућа без облика (краве), дакле форме која је коначно реализира, подучио би нас Аристотел којему се у овом случају може вјеровати. Хоћу рећи да је Дедалово мајсторско дјело незаобилизан аспект двоструког бића које је Астерионова родитељица и да је дрвена крава превучена говеђом кожом Астерионова мајка исто онолико колико и Пасифаја, јер је зачет у односу између Пасифије као душе и краве као облика једнога истог (наравно чудовишног) бића.

Чудовишност, у којој се зачео, прати Астериона и кроз живот: да би сакрио Пасифајину срамоту (заправо њезино чедо, пошто се чин, као божанско давање, није могао сакрити), Минос је наложио Дедалу да за Астериона сагради чудовишни простор или просторно чудовиште — лабиринт. По једној верзији предања, то је Миносова палача у Кнососу у чијем су средишту сакривени Астерион и Пасифаја, док у осталим дијеловима живе остали чланови краљевске обитељи, а по другој верзији лабиринт је грађен специјално за Астериона. Мени се логичнијом чини прва верзија пошто је у њој лабиринт и дословно „чудовишни простор": онако како је Астерион чудовиште — комбинација људског тијела и бикове главе, дакле биће у којему се дословно остварио однос облика и душе његове мајке (однос који је био та мајка — крава и жена, Дедалово дјело и Пасифаја), тако је лабиринт дословни сусрет људског дома и чудовишног склоништа, „нормалног" и „ненормалног" обитавалишта, „овога" и „оног другог" простора. Али је и, неовисно од тога која се варијанта предања прихвати, лабиринт чудовишни простор (или, просторно чудовиште; не знам која је синтагма тачнија, па увијек подразумијевам обје): својом симетричном конструкцијом лабиринт уводи у „овај простор" и онај свијет иза равнине огледала (један дио лабиринта се „огледа" у другоме, као да је дословно, у овоме, материјалном свијету, остварио свој одраз у огледалу), а начином на који се користи основним елементима простора он потпуно искорачује из овога свијета или у овај свијет уводи неки други. Наравно, под „овим свијетом" и „овим простором", мислим на континуирани еуклидовски простор у којем се двије паралелне равнине никада (нигдје) не сијеку, који се може прецизно самјерити трима осама координатног система и чији сваки дио понавља све особине „читавога" (бесконачног) простора. Под „нормалним" људским обитавалиштем, према томе, мислим на сегмент простора, неки микро-простор организиран према тим законима — омеђен системом паралелних равнина, самјерен осама координатног система које настају у пресјецииштима међусобно окомитих равнина и разломљен са јасно дефинираним функцијама. Лабиринт, користећи се истим законима и истим елементима (равнинама, осама координатног система, континуираношћу простора и могућношћу његовога геометријског организирања, што би практично било зидовима и њиховим сјецииштима, собама и ходницима), ствара сегмент у себи дисконтинуираног простора чији поједини елементи често имају функције директно супротне њиховим „нормалним" функцијама. Због те комбинације закона и елемената континуираног простора и њиховога кориштења којим се ствара дисконтинуирани простор, дакле због тога што је он сегмент „дисконтинуираног простора" унесен у континуирани, лабиринт је чудовиште остварено у простору, „чудовишни простор" или „просторно чудовиште".

Природа лабиринта савршено јасно показује да чудовишност у којој се зачео одређује и Астерионов живот: зачет између жене и краве (у односу који их повезује у једно биће), Астерион живи у простору између „овога" и „оног" свијета (у средишту односа који их повезује у једно, у граничном простору у којем су се два типа простора сусрела), као биће у којему се дословно остварио (материјализирао, показао) сусрет краве и жене (сусрет двају аспеката његове родитељице), дакле однос из којег се он родио. Овај низ елемената који одређује Астерионово биће и живот (зачеће, рођење, животни простор, изглед) може се показати као својеврстан плеоназам: сваки од елемената овог низа је у себи двострук, сваки би се могао дефинирати као однос готово неовисан о ономе што је у односу, сваки је једном страном окренут „овоме" а другом „ономе" свијету и код свакога се видљива и невидљива, материјална и нематеријална страна напросто мимоилазе без и најмањег ступња кореспонденција. Тако је с видљиве стране Астерионова мајка крава, а с невидљиве (њезина је душа) жена; Астерионов дом је по својој видљивој (материјалној) страни „нормалан људски дом" сачињен од зидова, ходника и соба, али по својој нематеријалној страни (унутрашњој организацији простора) припада неноме другом свијету у којему људи, ако тамо могу доспјети, дру-

гачије обитавају. Осим тога, због те изузетности свога дома Астерион је истовремено у граду и изван њега, пошто је лабиринт формално део града али је због своје затворености и потпуне различитости од свега што град чини, свијет за себе, па према томе изван града.

Некако тако је и са самим Астерионом и његовим изгледом, или, да кажемо, тијелом, чији су елементи стварни и од овог свијета (у којему, без сумње, постоје и главе бикова и људска тијела), али је однос тих елемената, односно комбинација у којој се они јављају у овом случају (дакле, оно што би се могло назвати нематеријалним аспектом његовог тијела) од некога другог свијета.

Покуша ли се низ особина које одређује Астерионово биће сажети у некакву формулу, довољно опћениту да у себи окупи животни простор и изглед, начин постојања и поријекло, долази се до низа метафора у чијем се средишту формира једно значење или једна релативно прецизна предоџба о чудовишту. Тако би се Пасифајино чедо (са свим што га одређује и што оно конотира) могло представити као двосмјерно кретање од нестварнога према стварноме и од стварног према нестварном, од присутнога према одсутноме и од одсутнога према присутноме, од видљивог према невидљивоме и обрнуто, од материјалнога према нематеријалном и обрнуто... Увијек је кретање двосмјерно (однос), дакле у себи протурјечно, дакле без мјерљивог резултата, налик чудовишту Амфисбени са двјема главама на супротним странама тијела. Астерион је, дакле, непомичан, стално „између", он је (и све што га одређује и с њим се конотира) граница између два свијета, „копула" која допушта њихово поређење али не може довести до њиховог изједначења нити може коначно припасти једноме или другоме.

2. С Астерионом се по ступњу популарности и инспиративности може натјецати Едипова Сфинга, чудовиште састављено од женске главе, лављег тијела, змијског репа и орловских крила, које је долетјело у Хеладу из најудаљенијих крајева Етиопије и пресретало поштене људе у Гори Финији, у непосредној близини Тебе. С Астерионом се Сфинга може натјецати и по броју у себи протурјечних елемената који је одређују, односно по мјери „граничности" која је предложена као довољно прецизна метафора за Астериона. Почнимо од поријекла: родитељи јој се не знају (једни кажу да је потоман Тифона и Ехидне, а по другима је чедо пса Тифона и Химере, у сваком случају је плод љубави између двију врста бића), али се зна да је дошла из Етиопије, дакле са саме границе стварног свијета. Иза Етиопије нема ни свијета ни било чега, пошто је хеленски свијет омеђен Херакловим стубовима на западу, горњоегипатском пустињом на југу, Колхидом на истоку и ушћем Поа на сјеверу. Изван тих граница, дакле изван медитеранског базена може постојати (односно, могла је, пошто ни ње више нема) Атлантида, али не и стварност, о чему довољно рјечито свједочи чињеница да се и у те рубне просторе ишло у подвиг као што су Аргонаути ишли у Колхиду по златно руно. Према томе, простор из којега долази Сфинга је, попут лабиринта, истовремено стваран и имагинаран, истовремено од овог и од неког другог свијета. Етиопија, која је иза египатске пустиње, вјеројатно постоји, јер иначе не би имала имена, али је сигурно на самом рубу постојања и иза ње ни постојање више није могуће.

Еквивалент Етиопији, мјесту Сфингиног поријекла, је Гора Финија, мјесто на којем обитава у Хелади — у непосредној близини града али не у граду. Ни у цивилизираном простору града, ни у барбарском простору свијета изван Хеладе, него у граничном простору између „природе" и „културе", у свијету који се, с једне стране, додирује с полисом а, с друге стране, с барбарском „чистом природом". Управо онако како је било прије — кад се једном својом страном додиривала с „овим свијетом", а другом страном с неким другим, можда сасвим нестварним.

Сфинга и функционира „двоструко" или, рецимо, парадоксално, на једној страни сасвим „нематеријално". Све оне који нису знали одгонетку њезиног питања она је дословно растрзала, дакле физички уништила, а од рјешења загонетке се сурвала у понор и размрскала. Њу, која је физички (материјално) пријетила, уништило је знање или, можда тачније, дух (чиста нематеријалност).

Најзад, као и Астериона, Сфингу чине елементи који сваки за себе постоје и материјално, дакле нипошто нису нестварни нити „гранични", дакле ни чудовишни. У овом свијету, на чијој граници Сфинга обитава, није могућ, односно није материјално остварљив, склоп односа који они стварају градећи Сфингино тијело. Сви елементи тога тијела су „нормални", овоземаљски и материјални, као и елементи лабиринта или Астерионовог тијела, али су искориштени за стварање нечега „оностраног", „ненормалног", нечега од оног свијета.

Понавља се, дакле, дефиниција оачињена од низа метафора нанизаних малочас: Сфинга, са свим што је чини, одређује и што она конотира, склоп је односа, и то односа међу елементима који међусобно не корелирају (или корелирају минимално, тек у склопу њезиног тијела), тако да би се могла означити као кретање од познатога према непознатоме и обрнуто, од присутнога према одсутноме и обрнуто, од стварнога према нестварноме и обрнуто... А њезина чудовишност, као и Астерионова, долази отуда што у материјално, познато и присутно уноси нематеријалност, непознато, одсутност. И обрнуто.

3. Ивен, витез с лавом Кретјена д Троа, сусреће се у једној од својих авантура с двојицом ђавола или злодуха. Наравно, сукобљава се с њима јер је он витез по дефиницији, дакле обавезан да се бори против сваког зла у свако вријеме и на сваком мјесту, а злодуси су сами по себи зло. Осим тога, мора ослободити дјевојке које су злодуси добили као данак с Дјевичијег Отока (сваке године узимају данак од 32 дјевице) и које, наравно, злостављају преко сваке мјере — у подрумима замка дан и ноћ ткају без сна, хране и одмора. Занимљиво је да се овдје модел чудовишта као „бића с границе" остварује тако рећи, мимо ауторове воље и логике романа: по својој сижејној функцији ђаволи су (већ зато што су Ивенови непријатељи) све супротно њему, тако да га њихове слуге на капији замка дочекују крајње непристојно и негостољубиво (насупрот „љупкој пристојности" и гостољубљу, обавезним особинама правог витеза, јер „Бог и витештво се слажу", каже Рамон Луљ), а сами су ђаволи одвратни јер их је, како напомиње аутор, „природа страшно унаказила", насупрот лијепом и од природе обдареном Ивену. Међутим, већ у опису демона, дакле у њиховом изгледу, а поготово у развоју сижејног сегмента везаног за њих, предоџба о њима се удаљава од чисте супротности Ивену и скреће према овдје предложеном моделу у себи протурјечног бића које у стварност уноси дах нестварности: на двобој ђаволи излазе оклопљени месингом, али боси и гологлави, тако да се јасно види како су „ружни, разроки и ћорави"; Ивена се нимало не боје (а и зашто би, пошто се показује да су неуморни и практично непобједиви борци), али се до дрхтања боје његовог лава, иако им мач не може ништа а њихови округли штитови су „тврђи од челика".

У злодусима су се очигледно стекла одређења која нису сасвим ослобођена протурјечности: оклопљени су као прави ветезови, али су босоноги и гологлави; да и разумијемо откривање главе (што ће злодуху глава?), не можемо никако прећи преко босих ногу које витезу практично онемогућују управљање коњем; а поготово је тешко не помислити на протурјечност код истовремене разрокости и ћоравости (и то код двојице који изгледају као предмет и његов одраз у огледалу); с узорним витезом се боре веома храбро и вјешто, тако да је он у једном тренутку „осјетио стид у срцу" јер се на час уплашио неминовног исхода двобоја, а дрхте пред његовим припитомљеним лавом.

Кретјен д Троа не говори ништа о њиховом поријеклу, вјеројатно зато што рачуна с максималним јединством средњовјековне високе културе (отјеловљеним у Цркви) и заједно са својим читаоцима подразумијева Аугустинову филозофију (роман настаје око 1180, дакле прије Томе Аквинскога, у вријеме кад је Аугустин једини „званични филозоф католичке цркве", што ће рећи аутор којега ови знају макар из предаје). А злодуси су у Аугустиновој демонологији, коју Д Троа сигурно претпоставља, изразито парадоксална бића. Као код Апулеја, према којему се Аугустин односи крајње амбивалентно (уважава га и пориче, полемизира с њим и преузима од њега низ ставова, дозива га позивајући се на њега и позива се на њега да би га порицао), код Аугустина су демони по роду жива бића са душом подложном страстима и с рационалним умом, по времену трајања вјечни и по грађи тијела ваздушни. Тај низ одредби је према Аулеју доказ да су демони бића вишег ступња од људи: с боговима дијеле вјечност а грађени су од ваздуха који је виши ступањ праматерије од земље пошто је покретљивији. Аугустин, међутим, те предности окреће против демона, управо из њих изводећи доказе да су нижа бића од људи: истина је да су људи од земље а злодуси од ваздуха и да је ваздух виши ступањ праматерије, али је истина и то да је душа злодуха испуњена само страстима (које управо они изазивају и у људима и у свијету иначе), док је људска душа, кад је испуњена вјером, окренута Богу, дакле испуњена вишим нагнућем и ослобођена страсти, дакле виша од душе злодуха. А колико је боље бити виши у души него у тијелу? Уосталом, категоризација бића се мора заснивати на својствима душе а не на својствима тијела. Кад се овако гледа, против демона се окреће и њихова вјечност: они јесу вјечни, *као* Бог, али су и биједни, као људи, што значи да су кажњени горе од људи јер своју биједу морају вјечно трпјети. По сто пута је у праву Плотин кад људску смртност тумачи као знак Божјег милосрђа („Милосрдни Отац начинио им је те окове смртнима").

Чини се очигледним да су Ивенови ђаволи у основноме поновили модел раније оцртан низом метафора којима се жељело дефинирати Астериона и Сфингу. Они су бића с низом витешних карактеристика која нека обавезна витешка својства (неустрашивост и „љупку пристојност", на пример) изневјеравају, чак изврагавају у нешто што је с пристојним витезом неспојиво. Они су, с једне стране, опремљени боље од сваког витеза (несаломљив штит и оклоп којему мач ништа не може), а с друге стране, готово исмијавају саму предоџбу о нормалној витешкој опреми (босоноги и гологлави). Они су неким својствима бескрајно супериорни људима (њихова тјелесна грађа их диже изнад људи за два ступња), а једним својством се чак изједначавају с Богом, али их управо та преимућства сурово кажњавају, изврагавајући се у њихове недостатне и спуштајући их испод људи на љествици бића. Они успијевају божанска својства претворити у казну, они се, иако од ваздуха, спуштају испод људи и земље, они стварност помјерају према нестварности и одсутно чине присутним.

4. Док се Ивен борио са својим ђаволима, Синдбад Поморац је трпио искушења свога другог путовања, страховао од чудовишта каркадана и умиривао душу сјећањем на рибе с лицем сове које је видио на првом путовању (кад му је Бог продужио вијек својом милошћу), у земљама краља Михрацана. Бојећи се, ваљда, да би њихова егзотична атрактивност могла у други план потиснути његову судбину, пуну узбуђења, патње и успјеха, а тиме одузети разлог његовом приповиједању, самољубиви Синдбард Поморац прича својим гостима у вези с чудовиштима која је видио само онолико колико судјелују у његовој судбини или онолико колико увећавају његову предност пред гостима као знање које они немају. Тако се риба с лицем сове спомиње сасвим узгред, као једно од блага која је домаћин донио с првог путовања (чудо које је он видио а други нису, знање које је он стекао непосредно а они га, ево, стичу његовим посредством, без изгледа да се по ступњу и квалитети тога знања изједначе с њим) и све што од свога знања даје својим гостима јесте њезин изглед — риба с лицем сове.

Гости ће, наравно, о чудотворној риби сазнати много више него што је домаћин хтио да им каже, на примјер брижљивом реконструкцијом његове приче и систематизирањем података које у њој нуди, а прича је довољно занимљива да се упамти и реконструира. (Тиме ће можда упасти у Синдбадову приповједачку замку: можда он не прешућује због шкртости него због жеље да у приповиједање укључи слушаоца и тиме га јаче веже за приповијетку? Као сви приповједачи који су избјегли напасти реализма, Синдбад много прешућује али каже довољно да слушалац искреном сурадњом сазна све.)

Рибу с лицем сове Синдбад је видио у земљама цара Михрацана који под својом круном има и крај Кабул чији су житељи вјешти у логици. На једноме мјесту каже да су то најдаље земље у које је муслиманска нога крочила и у којима се чује Божја Ријеч, а на другоме говори о моћном растињу што показује да Михрацан влада у крајевима уз топла мора. Видио ју је, дакле, вјеројатно у Индији, која је за арапску културу оно што је за хеленску Етиопија — крај „овога свијета", граница од које почиње или непостојање или друга врста постојања. Пошто ју је видио, јасно је да је морала излазити из воде или се бар јако приближавати површини, дакле да живи на самој граници двају елемената. Уосталом, средњи елементи се сусрећу и у грађи њезиног тијела, јер риба припада елементу воде а сова елементу ваздуха. Као у тијелу Астериона или Сфинге, у њезином тијелу су се среле и помијешале двије врсте, тако да је она, опет као Астерион, Сфинга или ђаволи, биће сведено на однос двију врста елемената, дакле биће чији елементи могу бити материјално остварени а оно сâмо, као цјелина, то не може бити. Тако се опет долази до оног низа метафора који чека на крају размишљања о чудовишту (било којем), низа којим се описује непомично биће границе које један свијет преводи у други — видљиви у невидљиви и невидљиви у видљиви. И ове онако како је већ три пута овдје речено.

5. Набрајање класичних митолошких и књижевних чудовишта могло би се наставити до у бесконачност. Могла би се, на примјер, споменути Изидина змија направљена од прашине и Раове пљувачке (која спаја у себи земљу и сами врх небеске Деветке), бар неко од безбројних чудовишта која је Хорус уништио на својим походима, Тиамат чија доња половина послужи Мардуку као грађа за земљу а горња за небо. Након тога би се могло, ради повратка у европску културу, споменути Јурајеву (св. Ђорђа) побједу над змајем и њезино понављање у борби коју Тристан (под именом Тантрис) води у Ирској. Можда би се у чудовишта морао убројати и Парсифалов брат по оцу који се, у роману Волфрама фон Ешенбаха, рађа из љубави бијелог витеза и црне краљице — црно-бијел, прекривен црним и бијелим пјегама.

То набрајање, међутим, не би битно допринијело остваривању намјере овог текста ни кад би његов аутор био ерудит способан да попише и опише сва класична чудовишта свих култура. Не би, пошто је његова амбиција да наслути неке од могућих одговора на питање шта је данашњим људима замијенило чудовишта, односно шта у данашњем свијету задовољава ону потребу коју су у старијим облицима (или, тачније, ранијим фазама) европске културе задовољавала чудовишта. Њихова трајност и универзалност, чињеница да их је било увијек и свугдје, да се сусрећу у најозбиљнијим и најзначајнијим производима свих култура, све то доказује да чудовишта нипошто нису дјело „неодговорног рада маште" или манифестација „разигране фантазије". У свете списе који су темељ једне културе неће се уписати дјетиње снатрење људи који се с том културом оу-стварају, (неће) чак ни у „дјетињем добу" културе (а чудовишта су стварна и у „одраслим добима" култура, о чему довољно свједоче вјештице и вукодлаци које смо гањали још у XVII ст.). У чудовиштима се, дакле, манифестира нека озбиљна и дубока људска потреба или неко својство које је конститутивно за човјека као врсту (Леви-Строс би можда и чудовишта додао инцесту као културну чињеницу која има универзалност природе, кад се због мноштва облика у оквиру истог феномена — чудовишта не би, као и језици, разликовала од културе до културе), дакле нешто што не може прерасти док је човјек оно што је. То би значило да с нашом културом, која је осиромашена за чудовишта, нешто није у реду — или нам је култура сувише „одрасла" или људи више нису она бића која су били до прије пар стољећа. Или имамо своја чудовишта, само их не зовемо тако.

Без амбиције да објасним потребу за чудовиштима и именујем њихов извор у људском духу, могу покушати да из четири наведена примјера (за која би се могло вјеровати да су релативно прихватљив „статистички узорак") изведем некакав идеалан модел чудовишта и потражим у свом искуству нешто што бар приближно одговара томе моделу. То „нешто" била би моја чудовишта или оно што мени замјењује змаја, злодуха или рибу с лицем сове. Не кажем да је управо то што се мени укаже чудовиште мога времена или моје културе, али не кажем ни да није.

Како би се у неки сувисао модел могао организирати низ метафора којима су се завршавала сва моја досадашња размишљања о чудовиштима, то јест: какав би био „прототип" чудовишта? Прво, то је биће које борави на граници између два свијета, рецимо између видљивог и невидљивог, између материјалнога и идеалног облика постојања. У њему се обавезно сусрећу двије врсте елемената који, због припадности различитим облицима постојања дјелују инкопатибилно (птица и риба; чак два ступња духовности — жена и крава, ваздушно тијело и душа подложна страстима; некад два ступња постојања: прашина и пљувачка највишег бога). Тијело чудовишта увијек је састављено од елемената који у другим системима (у другим комбинацијама, дакле у саставу тијела других бића) постоје у своме свијету, дакле материјално су остварљиви: глава бика и лице сове, тијело човјека и змијски реп, витешки оклоп и босе ноге, све је то не само материјално остварљиво, него у свијету материјалног постојања безброј пута и остварено. Једино је чудовиште као цјеловит систем, као тај и такав склоп тих елемената у тим и таквим односима, неостварљиво у овом свијету у којем нема човјека с биковом главом, рибе с лицем сове и босоногог витеза у оклопу. Зато би се чудовиште можда могло дефинирати као систем који, због немогућности да се у једној стварности оствари као цјелина, елементе једне стварности одводи према другој, уносећи тиме у обје дах нестварнога. Наиме, Минотаур постоји идеално: као човјек с главом бика, са својим животним простором, својим особинама и својим именом, он је сасвим реалан пошто је чињеница коју се може сазнати и дефинирати; међутим, његови елементи постоје материјално, тако да се у Минотауру као бићу сусрећу и бркају идеална и материјална стварност. Тијело човјека и глава бика, удружени у Минотаура, крећу према идеалној стварности која примарно није њихова и тако се измичу према нестварности; истовремено, градећи Минотаура, они га из идеалне стварности покрећу према материјалној, уносећи у њу дах друге стварности која је за њу нестварност.

6. Ако би се овим карактеристикама приближно описало чудовиште „као врста", ако би се, дакле, наведеним својствима могао одредити идеални модел чудовишта, шта би у нашем данашњем свијету могло бити чудовиште, то јест: шта од нашега свијета задовољава све постављене увјете? На један од могућих одговора упућује успоредба активности старих и нових божанстава: док се Мардук бавио Тиаматом а Хорус безбројем разних чудовишта, док су се, дакле, митолошки богови бавили преобитним чудовиштима да би од њих направили свијет — библијски Бог (старозавјетни, као и новозавјетни) бави се језиком, то јест, свој свијет изговара. То указује на језик као онај дио сувременог свијета који би могао бити замјена за чудовишта пошто су се посредством језика срели Бог и свијет (материјални свијет је у актуалним религијама Божји говор). Сусрет Бога и свијета по дефиницији је или чудо или чудовиште јер се њиме (тим сусретом) спајају створитељ и створено, два јасно раздвојена ступња и начин постојања.

Језик има све карактеристике које су овдје наведене као увјети да се буде чудовиште. Својим начином постојања и односом према својим елементима (дијеловима), својим граничним положајем између материјалнога и нематеријалног свијета и својом „двострукошћу", језик савршено понавља предложени модел чудовишта. Говор је материјалан (као и овај свијет који је своју материјалност стекао изговарањем), а сваки могући говор је дио језика. То значи да су сви елементи језика материјално остварљиви и већ безброј пута остварени, али је језик као цјелине, као систем, немогуће изговорити, дакле немогуће материјално остварити. Због свога припадања језику, ријеч своје материјално тијело (склоп гласова или слова) нераскидиво везује с нечим идеалним (означеним, које није ни материјална ствар на коју се ријеч односи, ни ментална предоџба говорника или слушаоца, него баш нешто идеално што измиче материјалном остварењу), тако да собом брише границе између два начина постојања који се у њој сусрећу.

Материјални свијет је изговорен, дакле дио је језика, дакле све што је у овом свијету већ постоји у језику. Додуше, божански језик се можда разликује од људскога, а ни библијска космолошка формула се не мора прихватити. Али се ни у том случају (кад се не прихвата стварање свијета говором и његова садашњост у језику) не може порећи „упоредност" или узајамно одражавање језика и свијета: све што је у свијету има своје име, дакле на неки начин је садржано у језику. Међутим, поред онога што у материјалном свијету јесте остварено, у језику је садржано и оно што би могло бити а није остварено, што би значило да је језик ипак шири од свијета. Могућности које материјални свијет није искористио у језику постоје упоредо и на исти начин с онима које су искориштене и у свијету, а језик материјално остварујући говором те неискориштене могућности свијета, уноси у свијет збрку и дах нестварности. Минотаур и кра-

ва у језику постоје упоредо и на исти начин, равноправни и подједнако реални. Изговореном ријечју, материјално остварујући Минотаура, језик га уводи у материјални свијет и тиме разара или бар доводи у питање његову довршеност, компактност и затвореност. Зато би се могло озбиљно размишљати о томе да се класична чудовишта одреде као створења језика који је, посредством говора, тим својим створењима населио овај (материјални) свијет.

На друге могућности потраге за савременим чудовиштима упућује структурализам који у језику види универзални модел организације савременог друштва. Упућује, заправо чињеница да структурализам нема шта рећи у вези с такозваним природним феноменима: не може објаснити зашто киша пада и откуда крави млијеко, а ни у тумачењу велике умјетности није се баш прославио. Али зато изузетно поуздано говори о просјечној умјетности која „чисто" репродуцира већ створене моделе или с истом чистотом остварује своје, прецизно објашњава механизам функционирања државе, савршено описује инструменте којима колектив остварује доминацију над појединцем и којима се у име оњега поништава индивидуално. У језику, који је за структуралисте универзалан модел, све ријечи су подједнако вриједне и постоје онолико колико собом граде систем. Све оно што није „системско" језик елиминира и поништава или, ако не може елиминирати, „осистемљује", дакле укључује у систем и претвара у његов конститутивни дио, поништавајући његову „асистемност". Та својства језичког система — његову еластичну „двострукост" и однос потпуног садржавања према свим елементима (језик без остатка садржи сваку ријеч јер ријеч постоји једино по језику и као његов елемент) преузимају и остали „створени системи" везани за постојање друштва. Тако, на примјер, савремена држава, која се као систем усавршила до ступња језика (језичког система) управо у вријеме настајања структурализма или мало прије тога, остварује потпуну интеграцију својих елемената у систем баш према моделу језика, дакле дискретно, везујући за себе постојање својих материјалних елемената (а не на класичан начин, на примјер физичком присилом, иако се неке државе нису одрекле ни тога провјереног и не баш увијек успјешног средства). Осим тога, савремена држава, попут језика који уграђује у систем сваку промјену коју не успије елиминирати, у свој систем уграђује (рецимо као облик демократије) сваки покушај појединца да се одупре потпуној интеграцији, тако елиминирајући његов отпор (управо уграђивањем тога отпора у систем и „предвиђањем" тога отпора као елемента система).

Мислим да је ступањ интегралности појединца у држави много виши данас него икада прије и да је много виши у савременој грађанској и демократској држави него у најстрашнијим „примитивним деспотијама" каквих још увијек има, управо зато што се у њима (примитивним деспотијама) интеграција појединца у систем државе настоји остварити физичком присилом а не дискретно, поступком којим језик интегрира у себе ријечи. Свакодневни живот савременог човјека потпуно је везан за системе који собом конституирају себи суперпонирани систем државе и у тим системима се живот појединца неумитно растаче, везујући се безбројним нитима за тај највиши, свесадржавајући систем. Набавка хране и пријање, школовање и становање, рођење и сахрана, све се то реализира у оквиру неког система нижег реда који судјелује у стварању вишег система државе, правећи од свакодневних животних манифестација појединачног човјека везе које га без остатка растварају у томе систему. (Појединачност и издвајање из система могући су једино „унутар човјека", у оним слојевима бића који нису везани за дневну егзистенцију, али то су само духовна искорачења која не умањују ступањ дословне садржаности у систему, напросто зато што ти слојеви бића другачије постоје. Тако, на примјер, ја ријечи „врт" приписујем значења које није предвиђено ниједним језиком, али нисам примјетио да то има неког ефекта било на неки језик било на људе око мене. Међутим, има ефекта који је мени веома важан: обликује онај врт који је створио тајно значење које ја приписујем тој ријечи. У томе или неком блиском простору могућа је и појединачност савременог човјека.)

Структуралистички опис државе непосредно асоцира раније предложени модел чудовишта: као било које чудовиште, држава је систем чији су дијелови материјално остварљиви или већ остварени, али систем као цјелину није могуће материјално остварити, тако да се у њој сусрећу материјални и идеални свијет; као чудовиште, држава је гранични феномен који материјално идеализира и идеално материјализира; као и чудовиште, држава почива на односима међу својим елементима и није једнака њиховоме простом збиру. У оба случаја (код чудовишта и код државе) хијерархијски најнижи елементи система су материјално остварени дијелови: опеке и зидови у Астерионовом лабиринту (као „просторном чудовишту"), дијелови женске главе и сама глава код Сфинге, гласови у језику и појединачни људи у држави. Ниједно од тих чудовишта није могуће свести на неки од његових елемената, нити на њихов збир, пошто је сваки пут чудовишна природа цјелине (система) производ односа међу тим елементима. Као што босе ноге тек испод оклопа указују на злодуха, као што опеке и зидови тек у организацији која нарушава принцип континуираног простора чине лабиринт, тако и људи тек онда кад су хијерархијски распоређени и контролирани системом посредоване (бирократске) моћи, обезличене али утолико обухватније, чине државу.

Међутим, мора постојати нека разлика између класичних и савремених чудовишта, ако ни због чега другог зато што се о старим тако лијепо могло говорити, дакле зато што су класична чудо-

вишта производ језика а модерна прављена према моделу језика. Хоћу рећи: класична чудовишта су створења, а савремена се изједначавају са створитељем или се конституирају на слику и прилику његову. То проузрокује фундаменталну разлику у односу између човјека и чудовишта некада и сада: класична су нас угрожавала а савремена нас гутају, она су била према нама а ми смо у овима, без наде на излаз обухваћени њима. Можда се тиме може објаснити чињеница да су велики јунаци могли у своје вријеме уништити чудовиште, а да данас, не само зато што нема великих јунака, чудовиштима не можемо ништа. Отуда још једна разлика: чудовишта су увијек била тужна зато што су нестварна, али су изазивала и тугу и отпор, зато што су била нестварна и ружна; данас, кад смо чудовиштима обухваћени, кад боравимо у самој нестварности, остала нам је само туга пошто њихову ругобу не можемо видјети. Ваљда су зато тако тужни и озбиљни сви људи који осјећају да на њима почива држава (тржиште, закон) или неко треће савремено чудовиште?

Здухач и јогин

Радоман Кордић

Елијаде је у *индијској философији и књижевности* наишао на распознатљиве трагове шаманизма.[1] Ја те трагове нећу пратити ни по каквом хронолошком реду, не само зато што су тешкоће датирања кад је у питању индијска мисао готово непревладљиве, него пре свега зато што се начело историјског развоја опире разумевању универзума на којем ова археологија тежи и који је (универзум) увек у нашем искуству без обзира на историју. Ова, додуше, може учинити да будемо више или мање свесни тог искуства, али га не може ни променити ни избрисати. Моје тумачење има, дакле, потребу за временом само да би га укинуло. Свеједно је, према томе, чега се најпре прихватити из овог великог индијског изазова. Чини ми се да је, ипак, најбоље поћи од неких формалних подударности које дају знаке о уклизавању означеног под означитељ. Сличности између здухача и јогина сада се од себе намећу.

Све варијанте јоге истичу изузетну моћ јогина. Додуше, он ту моћ стиче уз знатне напоре, духовним и телесним вежбама. Али има и јогина који до ње лако доспевају. Каже се да су то они који су у ранијим животима већ били јогини и који су једном стечена сазнања очували. У сваком случају и овде важи универзална схема *по којој* се јунак (јогин, здухач, шаман . . .) *рађа* или то под одређеним условима постаје. У живљењу структурни образац постаје основа различитих облика, квари се. Тако, рецимо, каснији, такозвани барокни јоги-системи налазе различите путеве постизања савршенства (**сидхи**). Међу осталим помињу се и наркотици. Њима су се служили и шамани. Нема података да су и здухачи употребљавали наркотике. Али, каже се да се здухач постаје уз помоћ магије. Јогини су, опет, до савршенства стизали чаробним речима (**мантра**). Микроструктуре су, очито, различите. Све оне, међутим, могу бити само актуализација истог скривеног означитеља, културни одливаци истог структурног обрасца, који је, опет, културни одливак схеме из нужности устројавања. (У нужности устројавања ова схема је чиста могућност. Ништа је у самој нужности не препоручује, нити јој ишта може помоћи да се актуализује. Лакановски речено, нешто споља мора понуцати да би се она појавила. То нешто требало би да буде означитељ. Одлучује ли он о актуализацији схеме? Сам по себи, зацело, не. Сам по себи није ни могућ. Мора бити означитељ могућности из нужности устројавања, да би уопште био означитељ, да би његова законитост била делотворна. Ова двојност — која је, у суштини, противуречје истог — по свему судећи, основа је сваког детерминизма.)

Из истих структурних образаца изведене су и неке натприродне моћи здухача, шамана и јогина, дар летења, на пример.[2] Разлике произлазе из различитих система култура, и у још већој мери из разлика њихових првотних циљеве. Нат-

природне моћи за јогина су тек један ступањ на путу ка савршенству (касније, оне постају и главни циљ у неким системима јоге). Ни у веровању о здухачу оне нису главни циљ. Али оно што јогин и здухач након тога постижу битно се разликује с моралне тачке становишта. Јогин већ након првих ступњева прочишћења напушта моралну сферу, здухач практично, и не излази изван моралног делокруга. То што у веровању о здухачу посебно место заузима летење душе дâ се објаснити на различите начине. Најпре, веровање о здухачу је само делимично сачувано. Природно је да се међу остацима нађу појединости које увек хране уобразиљу. Она их одржава зато што их може испунити различитим значењима. У исти мах, ти чудесни дарови лако се прилагођавају преображајима веровања и улогама које им оно додељује.

У археолошким дубинама наилазимо само на структурне обрасце што у разним склоповима, уланчене, као гроздови, или усамљени плутају у археолошком овемиру.[3] Историјске везе између њих су сумњиве. Учењаци их се, ипак не одричу, несвесно претпостављајући хегеловски нагон перфектибилитета. Са неким обликом развојности се, свакако, морамо суочити и да ли само као са питањем технике? У непрозирним археолошким дубинама то питање, изгледа, нема смисла, ни из историјске перспективе.[4] Јер, уколико се порекло јоге заиста може извести из Мохенџо-даро културе, с обзиром на индоирански пут старе српске вере, ваљало би очекивати да, и заобилазно, понешто од те културе траје и у веровању о здухачу. Но, зар тај пут не води у историјски ћорсокак? Нема места на којем се налази скривени означитељ, а напосе означитељ који би се налазио само на индоевропском путу, иако ме је архетипска представа водила до њега; нема, можда ничега на крају историјске стазе (а и не види се где се то она завршава), на археолошком дну (историјског) смисла, мада би требало очекивати да ћу на том дну наћи ону слободу, на чистини, што је јогин достиже на последњем ступњу усавршавања. Несумњиво, она ту и јесте. Али нико не куца на њена врата (нико кога историја зна), која ће се отворити кад се означитељ појави. Само, донекле, то је питање технике које историја може знати као начин на који означитељ постаје означитељ могућности из нужности устројавања. И то знање је непоуздано. Сваки јогин, додуше, подешава систем вежби према својим психофизичким особинама.[5] Али, сваки на крају пута налази исто, чак и кад то исто не може а да не буде исто тог јогина, исто место на коме се означитељ види. Но и та властитост (најозбиљнија нада историзма) у колу је детерминизма противуречја истог. Означитељ се на неком месту види само кад је већ означитељ могућности из нужности устројавања.

Налази ли се у тој тами оно нешто на шта окреће пажњу означитељ здуха? Цела ова археологија показује да се то нешто не раскрива као нешто, али и да о њему имамо некакво знање, у структурним обрасцима који то нешто преносе, никада као одређено нешто. На овакву тврдњу подстичу и открића јоге. Јогин до мира (до једног ступња савршенства) долази помоћу спознаја што се рађају из снова или из спавања без снова.[6] У спавању без снова као да се затиче апсолут живог, или сама нужност устројавања. У ствари, спавање без снова може се схватити само као фигурација нужности устројавања, отелотворена представа (означитељ) природе бивствовања. Изгледа да оно (спавање) управо тај смисао има и у учењу о јоги и у веровању о здухачу. Из спавања здухач задобија идентитет здухача. С психоаналитичке тачке гледишта, којој јога није страна, све се то најпре мора проматрати као параноичка конструкција на окиљцима конкретних сукоба из живљења, или на окиљцима постојању својственог мањка, што људску јединку одређује већ у материци (спавање је понављање стања из материце) и, уз извесну склоност ка митотворству, могло би се рећи, у првотном стању живог. Додуше, ретки психоаналитичари се отисну тако далеко. Радије говоре о слутњама које се ничим не могу потврдити. За извесне препреке човек, канда, нема решења. Од тог зида одбија се и психоанализа у сигурност позитивних знања. Аналитичари разумевају спавање као повлачење из околног света, разуме се, непотпуно. Раскид са околином, са историјском реалношћу, надомешта либидинално инвестирање спавачевог тела.[7] Или улагање у оно нешто из чега се утврђује историчност реалности. Јер, тело се непосредно наставља у простор, односно, једном стечена слика тела управља и телом и спољашњим светом.[8]

Оно нешто из чега се утврђује историчност реалности (историчност означитеља) може бити само скривени означитељ који служи као језик актуелном означитељу, или боље, актуализацији смисла. Историчност означитеља, другим речима, није могућа без те двострукости. Сваки актуелни означитељ показује на скривени означитељ. Овај је, опет, само могући означитељ и као несвесно знање може бити свагда актуализован. Док неко не покуца на његова врата, он се, међутим, не раскрива као нешто. Исправно је онда тврдити да тек актуелни означитељ показује на смисао — али на смисао који несвесно знам. Но, то знање остаје у тами, на археолошком дну — и увек спремно да се уздигне до знања које се зна као знање. Јогин, стога, може доиста доћи до једног ступња савршенства помоћу спознаја што настају из спавања без снова, уколико се ово дâ разумети као означитељ у којем се актуализује несвесно знање бивствовања. Веровање о здухачу, с друге стране, скреће пажњу на нужност појаве актуелног означитеља (спавања) као предуслова делотворности скривеног смисла — здухач мора заспати да би задобио идентитет

здухача — те се и може рећи да он уистину и добија идентитет из спавања, од актуелног означитеља. Бивствовање, иако служи као језик означеном спавања, не избива из себе, не показује се (као бивствовање) у спавању, као (историјски) негдашњи смисао. У том смислу скривени означитељ и не постоји, нити свагда постоји свакн означитељ, или се скривени означитељ (бивствовање, живо, итд.) не може другачије показати осим таутолошки, као скривени означитељ. Сванако, ту имамо посла с парадоксом који би само мистично опкорачивање граница искуства могло избећи. Скривени означитељ, повлачећи се, ипак, опстаје у спољашњем свету. Промене у телу, на пример, могу се произвести када се промени слика тела, односно, кад се промени нешто што као слика тела припада спољњем свету, кад означитељ промени место у складу са захтевима скривеног означитеља. Прекид нигде није потпун. Психоанализа га не признаје из психичке перспективе. Спавање, на пример, не обнавља само утерусну тишину. След назадовања се продужује до порекла живог. Али, пошто се ту испречују кантовске антиномије и последице које из њих произлазе, психоанализе се, углавном, задржава код онога што је искуствено проверљиво. Обазривост је разумна. Но, живот се не обазире на наше незнање и самопоштовање које из њега себи прибављамо. Ту ограниченост Фројд је покушао да превлада теоријом о нагону смрти. До делотворности тог нагона, до дијалектике истог, долази и свако испитивање смисла означитеља.

Скривени означитељ у свим променама устрајава као скривени означитељ, не излази из себе управо зато што актуелном означитељу посредује дијалектику истог. То, међутим, не само што није видно, него изгледа и немогуће. Између тела и спољашњег овета, и у случају када су тесно сљубљени, постоји међупростор који се никада не да укинути.[9] Могао бих, додуше, устврдити да ту важе закони којима је дијалектика истог само далека позадина. Али, познато је да се поуздана слика тела стиче тек пошто се успостави сигуран однос са спољашњошћу. Како онда разумети психолошку брану према тој истој спољашњости? Или, да поставим питање које ме заправо овде и занима: како разумети психолошку брану према скривеном означитељу? Једино као израз права сваке јединке на извесну независност, дакле, као лакановску беседу слободе.[10] Уобразиљски, делирантни карактер те беседе не смањује могућност смиболичке реализације скривеног означитеља. Запречује, међутим, могућност препознавања те симболизације. Ослобађа је (могућност) спавање, уколико оно поништава делирантну беседу слободе, али уз известан ризик, као што је наговештено у **Чандогја упанишади.**[11] Битак који се не познаје изложен је уништењу. Питање је, наравно, како се он може знати? Индијска мисао препоручује различите путеве. Из овог што је до сада речено ваљало би закључити да је њено сазнање битку саприпадно. Разуме се, реч је о несвесном знању које индијска мисао хоће да надвлада у апсолутном идентитету сазнања и битка што се у себи укида, јер више над њим никаква замисао нема моћ. Спавање, међутим (преко скривеног означитеља), тај идентитет одржава у сталној напетости. Човек (над спава) приспева до самог себе, јер приспева до несвесног знања себе, које уређује сав његов склоп односа са спољашњим светом. (То јасно показују сан као спомен околног света и либидинално инвестирање тела.) Али, несвесно знање, у суштини, уређује односе у ланцу означитеља. Сам скривени означитељ изгледа да је увек на ивици уништења (као битак према **Чандогја упанишади**), на ивици уништења је идентитет актуелног и скривеног означитеља, који (идентитет), ипак, устрајава као детерминативно начело, двојство.

Могу ли у детерминизму двојства тражити језгро веровања о здухачу? Свакако — и нема друге. Како, онда, веровање о здухачу може бити истодобно производ тог општег правила, следити индоевропски, тј. индоирански пут и бити самосвојни продукт културе у којој постоји? На изглед, много тога различитог и опречног сакупило се на једном месту да би се још дало говорити о логички смисленој целини. Но, и без егзегетских досеочица питање се лако да свести. Културну самосвојност веровања о здухачу могуће је, рецимо, разумети као особену беседу слободе. Из перспективе улоге веровања у културној самосвојности, опет, углавном је свеједно да ли је здухач, на пример, какав јогистички преостатак или је, можда, творевина једног ранијег облика културе. Археологија означитеља (археологија културе) управо то, међу осталим, показује. Индоирански пут назначује случајно садржинско преношење митологеме из културе у културу. Ништа, међутим, не јемчи да се са митологемом преноси и њен смисао, ништа сем начело детерминизма. А оно важи за све културе и за основни смисао, за симболичку схему митологеме. Садржинско и значењско преношење митологеме (било које актуализоване симболичке схеме), дакле, не подударају се као што се не подударају садржинско и значењско општење. А то значи да детерминизам не завештава увек исти смисао свакој култури, нити да у свим случајевима имамо посла са истоветном актуализацијом симболичке схеме. Ову одређује етапа која претходи симболизацији и чини да симболизација никада није потпуна и која је (етапа) у свакој култури барем по нечему различита од других. Стога могући индоирански пут веровања о задухачу суштински показује само начин уклизавања означеног под означитељ, односно нужност тог уклизавања према одређеним претпоставкама, нужност дијахроније. Подразумева је (дијахронију) и свакодневно општење и, рекао бих, нарочито када је сведено на пуко прено-

шење садржинских порука, као у говору Црногораца, који церемонијално, по утврђеном реду, као при приношењу жртве или размени дарова, размењују формуле о чијем се смислу, каоко, и не питају. Станодавка Ровинског, кад у олујној ноћи изусти формулу: **Отишли су у вјетрове**, свом госту, уз уобичајену садржинску поруку, наговештава и још неко тајно знање, тајно и за њу, али ипак знање. У ствари, она је једино и хтела да у Ровинском изазове то тајно знање, да покрене археолошки рад, несвесни и несвесно-историјски. Намерно схематизујем да бих тако нагласио разложност бављења оним што историја некако зна, и о чему несвесно, да тако кажем, има своје мишљење.

Несвесно и оно лакановско што је структурирано као језик, иако аисторично, раскрива се на индоевропском, тј. индоиранском путу, јер се раскрива и рађање означитеља, а из субјектовог положаја у реалности ступањ субјективног симболичног искуства, које одређује субјектов положај у реалности и, на крају, што је за археологију означитеља здуха од посебне важности, тај пут недвосмислено обелодањује стално двојство означитеља и означеног. И пошто означитељ не показује ни на какав објект, све касније промене у митологеми, те настанак приче о здухачу, унутарњу законитост која држи причу у систему културе, могу извести из способности означитеља да означава разне ствари. Томе не противуречи ни блиска веза актуелног и скривеног означитеља, ни устрајност универзалне схеме (структурног обрасца), помоћу које се дâ одредити у којој мери веровање о здухачу припада општељудском наслеђу, колико је производ историје српске културе, а колико продукт деветнаестовековног система културе у Црној Гори (и можда деветнаестовековне европске културе; Црна Гора је, додуше, била тада историјски забран, али јој сви путеви са Европом нису били пресечени) — све захваљујући пре свега томе што означитељ увек изнова поставља универзалну схему. (Он поставља оно нешто што се не показује као нешто и што, стога, чини да се мења облик означитеља.) То исто у рационалној равни чини филозофија када из духовних претпоставки свога доба установљује трансценденталне обрасце.

Циљеви симболизације нису увек исти, нити се све симболичке схеме губе у археолошким дубинама. Ништа, рецимо, у човековом животу није природније од дисања и умирања. Њихову повезаност је човек, некако, одвајкада знао, морао је знати. Но, то не значи да на исти начин и за све природно знање о умирању и дисању постаје оруђе спознаје, још мање дисање и умирање као спознаја која је егзистенцијално преддата као она етапа што претходи симоблизацији, али и као образац симболизације. (Несумњиво је да симболизација да би била могућна, мора бити уписана у етапу која јој претходи.) Јогин (а у индијском духовном обзору он није усамљен), и, на известан начин, здухач то знање уздиже до свести. За јогина је то општепознато. Образложен је и начин на који он сазнаје.[13] Здухач, међутим, не зна на који начин зна. Егзистенцијално преддата спознаја допире до његове свести, проширује њено поље, али не постаје предмет свести и као тај предмет њено одредиште. Однос субјект-објект остаје у равни несвесног. Веровање зато може здухачево знање смрти да веже за временске промене. Но, уклапање ове спознаје у метеоролошки смисао веровања, ма колико било логично, не разјашњава одакле здухачу знање. Очито је, осим тога, да је у питању знање на које се своди ред метеоролошког смисла, ритам времена, у којем се само назире симболички смисао и његово опште важење. Актуализација симболичке схеме и сазнавање су несвесни. Њихових учинака Црногорци су свесни — у оквиру претпоставки система културе. Црногорци су свесни производа несвесног рада и посредно самог тог рада, од којег се, зависно од прилика и смисла рада, бране буком и бесом.[13]

Значај дисања као средства усредсређења духа познају многе источњачке духовне дисциплине. И јога. По неким састојцима веровања дало би се закључити да је здухач некада знао за такву употребу дисања, или је опет реч о егзистенцијално преддатом знању. Из описа здухачевог заноса тешко је о томе ишта одлучно рећи.[14] Поготову се ништа поуздано не може рећи о могућим траговима индоевропског пута, уколико тај пут не видим у обзору актуализације означитеља дисање коју покреће неки други означитељ (по правилу је то смрт).[15] Ланац означитеља у веровању о здухачу је на изглед самосвојан. Актуализацију означитеља дисање изазивају метеоролошки услови (облаци) како то и претпоставља метеоролошка верзија смисла веровања. Но, овај искуствени оквир је у самом веровању доведен у питање тако што се издваја као посебан слој. Њиме се објашњава и постељични слој веровања. Облаци су, ипак, само знак надоласка означитеља здуха и упозорење на посебан опрез при руковању означитељем, на посебан опрез према симболизацији. Није одмах видно и, можда, никад не може бити сасвим одређено оно на шта показује означитељ. Облак је знак означитеља, али не увек. Во-здухач из пиперског села „легне као мртав" тек понекад. „Дешавало се", вели Ровински, „нарочито ноћу", нарочито ноћу облак је знак означитеља, другим речима, онда кад не може а да не буде знак, кад делује означитељски пропис. Делотворност искуства (и са њим метеоролошког смисла веровања) ту се више не види. Разабира се законитост означитеља и њен однос спрам субјекта. Али разабира се, рекао бих драстично, и симболичко ништење[16] реалности. Појава означитеља организује стварност (во легне као мртав), чини је оваквом или онаквом и поништава као оно што јесте; хегеловски речено, појава означитеља успоставља стварност.

Пре означитеља она није ништа одређено. Ваља ли одатле закључити да означитељ и не захвата то **ништа одређено,** те да човек живи као приказа у свету приказа? Ипак, означитељ мора бити закон нечега што јесте, појавâ постојања које човек успоставља према означитељском пропису; успоставља их за себе, увек (најчешће несвесно) имајући у виду да означитељ обезбеђује легитимност његовог за себе.

Људски положај одређује означитељ. То, међу осталим, каже прича о пиперском волу здухачу.[17] Означитељски пропис је неумитан. Одступање од његових налога је опасно. Веровање о здухачу вели: води у смрт, у ништавило. Пиперски во неће остати жив уколико га неко или нешто извуче из симболичког реда. Ваља уочити: не каже се да ће во изгубити моћ или нешто слично, него управо да ће црћи. Симболично је изједначено са животом; оно је живот. Али оно је немогући, опасан живот, угрожен са свих страна; брани га само та угроженост, општи страх од неиспуњења означитељског налога, брани га свети страх. Створење под знаком означитеља стално је на ивици ништавила. Веровање о здухачу каже то дословно и поврх тога каже да се тај створ у највећој мери излаже опасности у трену деловања означитеља (пиперског вола не треба узнемиравати баш тада, док је у знаку здухе), у трену *епифаније*. Структурни образац светог овде се јасно показује. Светом би тада морале припадати оне одлике које сам ја приписао означитељу. Према налазима историчара религије оне му, мање-више, и припадају, што не значи да у здухачевом случају имам посла с прикривеним обликом испољавања светог. Тако што би тешко било прихватити. Појављивање структурног обрасца светог у причи о здухачу доказује само могућност (упркос томе што је здухач могао бити Видо велики свештеник) различитих актуализација исте структуре, устрајност структурног обрасца, која, где год да се појави, производи учинке откривења бога, или, према веровању о здухачу, откривења означитеља. (Бог би, уосталом, морао бити нулти означитељ.) И то је разумљиво с обзиром на то да је алгоритам откривења код здухача испољавање здуховитости/особено понашање и у светом испољавање светог, бога/ особено понашање истоветан, с том разликом што алгоритам здухача раскрива структуру симболизације која је, у извесном смислу, образац сваке структуре (наравно, не и структура структурâ), те, пошто симболично указује на реално, оно последње што се знању отвара.

Сада се већ могу вратити здухачевом знању дисања као средства сабирања духа. Очито је да оно не чини као код јогина посебну фазу духовног усредсређивања. Коначно, код здухача етапе сазнавања нису ни раздвојене. Није издвојен ни крајњи циљ његове духовности. Знање о њему, међутим, постоји, али уцелињено у ланац структура. Дисање је беочуг у том ланцу. Знање о њему као средству здухачевог духовног напора мора бити несвесно. Већ и и стога се не може поредити стењање пиперског вола и удисање и издисање јогина. На тако што нисам ни мислио, нити је такво поређење потребно за разумевање законитости структуре; јесте, међутим, за разумевање нужне различитости актуализација, чији се историјски смисао оклања пред законитошћу структуре. А у њеном оквиру стењање пиперског вола и јогиново дисање према утврђеном ритму имају исти значај.

Белешке

[1] Eliade, Mircea: **Le chamanisme et les techniques archaiques de l'extase,** p. 319—334.

[2] „У спрегнутости свеколике свести на везу која постоји између тела и 'етера' [као медијума који омогућује простирање] поставши лаган попут памука — [јогин ће постићи способност] премештања путем 'етера' (âkâsagamana)", Патанђали: **Изреке о јоги** III, 42, БИГЗ, Београд, 1977. Здухачу је та способност одмах дата са појавом означитеља. Јогин мора да се потруди да нађе везу између означитеља и схеме из нужности устројавања. Одатле би требало закључити да се човек, да се постојање отуђује од противуречја истог, те да разотуђење претпоставља разумевање двојности означитеља и могућности из нужности устројавања. Но, овде је важно да је та двојност у њеном изворном виду услов способности летења, **остварења света.**

[3] Çatapatha Brâhmana препоручује да се спавач не буди нагло, јер његова душа може да залута (према: Eliade, Mircea: **Le chamanisme et les techniques archaiques de l'extase,** p. 345). Видели смо да такав опрез налажу и веровања нашег и Само народа. Познавали су га и Кинези. Они су веровали да снови одводе душу — и она лута далеко од тела. Због тога се сневач никада *не буди изненада* (*Dement, William C.:* **Dormir rêver,** Seuil, Paris, 1981. p. 17). Реч је, дакле, о чистом структурном обрасцу у различитим склоповима. У кинеском веровању дата му је улога микроструктуре. Индијска мисао га показује у разним видовима. У јоги је самосталан, једна етапа у постизању **sidhi. Ригведа** га спомиње у кластерској комбинацији са другим структурним обрасцима: „Утихнули **(Munis),** опасани ветром, носе / хаљине умрљане жутом бојом. / Они, следећи ветрову брзу струју, / иду где су богови пре ишли. / 3. Ношени нашим утихнућством **(Munihood)** ми јездимо на ветру; / Ви стога, смртни људи, опажате наша / природна тела и ништа више" **(The Hymnes of the Rgveda,** X, 136, Motilal Banarasidass, Delhi, 1973). Структурни образац лета душе налазимо и у веровању о здухачу. Али у овом веровању он је један од беочуга из ланца структурних образаца.

[4] Није, на пример, познато ниједно друштво у којем не постоји забрана родоскврнућа, нити је познато друштво у којем је родоскврнуће постојало. На шта се онда, са становишта историје, историјског развоја односи ова забрана? На немогуће? Немогуће је ван историје, и свагда важи као неисторијско, као то немогуће.

[5] „Кроз јасно предочавање (sākṣātkarana) [постиже се] разумевање живљења које нам је претходило" (Патанђали: **Изреке о јоги,** III, 18). Ових ће се одредби јогин држати доследно. Шри Ауробиндо, на пример, потанко је о томе говорио својим следбеницима (Aurobindo, Shri: **La pratique du Joga,** A. Michel, 1976, p. 102—108).

[6] „или [се пак тај мир јавља] из спознајâ што се рађају потпомогнуте било сновима или [смирујућим искуством] спавања без снова" (Патанђали: **Изреке о јоги,** I, 38).

[7] „Наша хипотеза је следећа: догађај сна узрокује покушај да се поново пронађе делимични додир с околином. Кидање с околином је уназадовање у материцу. Околину сна чини либидинално инвестирано спавачево тело" (Roheim, Géza: **Les portes du rêve,** p. 47).

[8] „Одатле смо дошли до једног важног општег закључка, тј. до слике тела и представа тела у управљању вегетативним променама, одакле следи да нашим телом доминира слика тела, које је, то знамо, у врло тесном односу са спољашњим светом"; Schilder, Paul: **Наведено дело,** p. 195.

[9] „С психолошког гледишта је значајно да се, мада јасно осећамо објект, и наше тело и његову [објекта] површину, објект и тело не додирују потпуно. Нису стопљени. Постоји посебан простор између њих. Објект и тело психолошки раздваја интермедијарни простор"; Schilder, Paul: **Наведено дело,** p. 106.

[10] Лакан (Lacan Jacques, **Les psychoses,** p. 150) беседу слободе везује за *друштвени чин.* Постоји, вели, несклад између чисте и просте побуне и преображујуће делотворности друштвеног чина. На том несклад и на чињеници да је беседа слободе не само неделотворна, него и дубоко отуђена у односу на властити циљ и властити објект, заснива се свака модерна револуција. Ипак, ова беседа показује извесно право јединке на аутономију. Невоља је у томе што беседа слободе постаје делирантна беседа. Лакан, додуше, каже да се то односи на модерног човека. Но, сигурно је да је сваки човек и у свако време, у складу са датим културним и друштвеним претпоставкама, трагао могућност независности од сваког господара, сневао беседу о несводљивости сопствене аутономије. И увек је та беседа, будући делирантни говор, остајала неефикасна. Доказ је, кен то буде уступак Лакану, наше време. Узбудљиви деліранти дискурс слободе, сада и овде, ове 1982. године, само је знак помирења са судбином, преданости вољи божјој, знак одустајања не само од права око којих се плете беседа, него и од права које култура захтева за људско биће.

[11] „Удалака Аруна је рекао [своједему] сину Шветекету: 'Упознај од мене, драги, праву природу сна. Када човек, како то кажу, спава, тада он, драги, приспева до [вишег] битка, приспева до самог себе.' Зато се и каже: 'Он спава, пошто приспева до самог себе' (6, 8, 1).

Када је [човек] уронио у сан потпуно се умиривши и када не види снове, тада он продире у те артерије. Никакво зло га се не дотиче, пошто је тада снабдевен ватром [сунца] (8, 6, 3).

Када је [човек] уронио у сан потпуно се умиривши и када не види снове то је Атман — рекао је он — то је бесмртни, неустрашиви, то је Брахман. И [Индра] се удаљио умиреног срца. И, не стигавши до богова, приметио је у томе [скривену] *опасност* [*и помислио*]: '*Уистину* сада он [Атман] не зна себе: 'Ја сам то', не зна ни та [друга] бића. Очигледно он се излаже уништењу'". (8, 11, 1). **Чхандогя упанишада,** Изд. „Наука", Москва, 1965, стр. 113, 136, 140.

[12] [Неумитна] ретрибуција аката **(karman)** може бити непосредна или одложена. Усредсредивши се **(samayama)** на ове [каузалне низове], навешћује се [јогину] знање о [њиховом] крају [његовој смрти] или [му се ово знање тек јавља у виду разних] предсказања"; Патанђали: **Наведено дело,** III, 22, стр. 108—109.

[13] Брат здухача на умору из приче о Цеклињанину здухачу брани се од несвесног рада знања познатим средствима Црногораца: јуначењем и хвалисањем, пренаглашеном самосвешћу. Тако то бар изгледа са становишта изван система културе у којем је живео здухачев брат и којег се Црногорци ни данас нису одрекли, несвесни смисла свога понашања. Усталом, таква самосвест одликује многа примитивна племена. И у свим случајевима, те и код Црногораца, она је културна шифра. Однос идентитета и те шифре ваљало би посебно истраживати и нарочито њену улогу и устрајавање у другачијем систему културе, оном, на пример, у којем Црногорци данас живе.

[14] „Дешавало се само што се надвију облаци, нарочито ноћу, он (во-здухач из једног села у Пиперима, Р. К.) легне као мртав и само стење; и нико га тада не сме узнемирити зато што не би остао жив"; Ровински: **Наведено дело,** стр. 530.

[15] О употреби дисања при духовном сабирању говори и светоотачка литература, Григорије Синајски (le Sinaït, Grégoire: De la respiration **Pe-**

tite Philocalie de la prière du coeur, p, 184), и то као егзистенцијално преддатом знању и као, да тако кажем, о свесном знању које одликује и индијске духовне дисциплине. Уосталом, оветим оцима је ово знање са Истока, вероватно, и дошло. Утицај светоотачног знања на веровање о здухачу, без обзира на значајно светогорско усмерење српског монаштва, није известан. Веровање о здухачу припада старој српској вери, те по томе, а и временски, претходи учењу црквених отаца. Истина, то није доказ против (каснијег) утицаја, као што не може бити ни доказ о трагу индоевропског пута, не зато што би, према претпоставкама антрополога (види: Баос, Франц: **Ум примтивног човека,** Просвета, Београд, 1982, стр. 193), употреба дисања у веровању о здухачу, уколико је заиста старо, морала остати неизмењена, слична оној у јоги на пример, него зато што је сазнајна улога дисања овагда егзистенцијално преддата. Знање Григорија Синајског, светих отаца и индоевропски пут зато овде помињем као неку врсту духовног хоризонта означитеља дисање.

[16] Израз је Лаканов; Lacan Jacques: **Les psychoses,** p. 168.

[17] Додуше, пошто је у причи реч о волу могло би се рећи да је такав закључак непримерен. Но не треба изгубити из вида да у оваквим веровањима, у миту, магији, животиње мењају статус. У магији, на пример, животиње могу бити врачеви помоћници, заступници (види о томе, рецимо: Мос, Марсел: **Социологија и антропологија,** I, Просвета, Београд, 1982, стр. 157), те, у неку руку, сам врач. Са здухачем је управо такав случај. Здухач из приче о Цеклињанину здухачу и во плавоња исто су створење. Сем тога, и о томе је већ било речи, животиње, са знаком означитеља на себи прелазе у други регистар смисла, у други поредак, овде, људских моћи. Тај поредак морају и представљати.

■

Из музичке демонологије
La Casa del Diavolo

Коља Мићевић

Ми не видимо Ђавола, него његово дело.
Вилије д л'Ил Адам

Кад Бокерини удари у главу. Свакодневно по више пута слушам Бокеринијеву симфонију **Ђаволова кућа.** То уопште не значи да је моја дискотека, чак и ова острвска, скучена. Али, нисам од оних који су после неколико слушања изгустирали одређену музику, прелазе на другу, итд. Напротив, код мене, кад се намерим на праву музику, а то значи на ону која погодује извесном мени у извесном тренутку, потреба за сталним преслушавањем само пораста и, слободно могу рећи, **иде** у **бескрај.** Готово да не видим разлику између дуготрајног слушања једног музичког комада и истог времена утрошеног у слушање, једне за другом, различитих музика. Тако се може догодити да неке плоче у мојој дискотеци почивају још не сасвим отпечаћене, усудио бих се рећи **невине,** али ја знам, али о н е знају да ће доћи „на ред", — а онда је све могућно, сва спајања, сва освајања. Јер има необјашњивих тренутака кад се између насловâ које у полумраку, клекнувши, напрегнувши вид читамо на хрбатима плочâ, као да се ради о звучним скриињама, издвоји један, недовољно познат/прочитан, као да је некакав дискофилски демон (налик ономе у библиотеци код Валерија у трећем чину „Мој Фауст") одлучио да нам подметне једно ново уживање на 33 обртаја у минути. Понекад се у тим тренуцима, бар код мене, јавља једна посебна врста осећања, праве патње садржане у немогућности да сласт тих тренутака поделим не само с пријатељима за које поуздано знам да би радо поделили ту сласт, него чак и са непознатим (пријатељима, па, ако треба, и непријатељима ако их има . . .) за које сам убеђен да постоје живећи у осећању помањкања тих заједнички подељених тренутака. За њих ћу, за те познате и непознате пријатеље, па чак и непријатеље ако их има, покушати да изведем ову Бокеринијеву симфонију јер је више него извесно да је досад није извео ниједан југословенски оркестар, нити емитовао иједан радио, — а само могу сањати да се налази у дискотеци било ког југословенског дискофила (сем уколико какав демон, итд . . .). Ово „вербално извођење" једне симфоније, звучне форме par excellence, оправдано је тако, ако ничим другим, бар чињеницом да се ради о, бар код нас, савршено непознатом делу. Слажем се да музици није потребно никакво накнадно објашњавање, али овде реч иде испред звука и ту је моја прилика. Узимам дакле нимало имагинаран диригентски штапић у своје руке, које се одједном умножавају у онолико кракова колико ми је потребно да бих се успентрао уз звуковно платно, као уз чврсту мрежу у чијем ме средишту или врху очекује непознати паун-баук, — заустављам дах и

I СТАВАК

andante sostenuto — allegro assai

Andante sostenuto. Врата су:
широм.

Шир је овде једини аршин.
Нариши затим нар иначе врта нема.
Неман пречи. Преостају само речи.
Речи којима се улази у будући лавиринт.
У којима је већ лавиринт већ.
Врата и једно књишко наговарање
иначе нико не би поверовао
и прекорачио нит
што се полако расплињује и постаје
једино по(сто)ље за одвијање радње.
Шир и нит.
Две силнице су успостављене. Нит-
РОГ/ЛИЦЕрин ће касније неће каснит.

(Овај andante sostenuto, изведен целим оркестром у силовитом замаху јесте увођење у расположење иако нико уопште не зна какво јер је у потпуности лишен и најмањег изражавања осећања и стања. Бонерини је успео остварити декор и атмосферу лишене било каквих препричавања, бар до тог тренутка, на почетку, у фуриозном уводу који траје тачно 2 минуте и 8 секунди. Углавном **линија је повучена** иако још не знамо шта она то раздваја јер се ни с једне њене стране не види ништа осим тај декор али који је присутан у свему томе као одражен у лоптастом огледалу, изнутра. Онај ко није приметио да је линија повучена, или је заборавио на њу, — изгубљен је. Можемо се сложити с онима који кажу: „То повлачење линије не значи 'ништа'" јер је то најбољи знак да су, безболно, прешли на другу страну.

Allegro assai. Први корак и.
Але грозне грохот: ох от
— вори двери, кћери! Мој свилен корак и.
Обећајем ти вртлог не брлог
вихор не дневни хор, хортензијо
ухваћена у мој свилен корак и.
Очарава те моје запињање
луна лунаво и.
Срешћемо се опет уз мало среће
у којој недовршеној глазби.
А сада иди и.
(Зови ме у својим сећањима „разбијач
сустегнутих свести" и).

(Allegro assai доноси неодољиву иако још не сасвим одређену промену. У претходно постављен декор без обличја и атмосферу без осећања он (ко он? ставак? страван?) уводи покрет, некакво неограничено кретање које још увек као да оклева у својој неодређености и опрезности. Још се не препознаје лице носитеља тог кретања, али осећамо му мирис који није од овога света. Трајући 3 минуте и 45 секунди овај ставак у ставку[1] осветљава руб претходно повучене линије-нити за коју се поступно испољава да је кружна иако не видимо како ће се та кружница завршити, елипсом, еклипсом, савршеним кругом, или неправилним бисером. Има у ових пар минута музике оне атлетске, олимпијске силовитости касних Хајднових симфонија, али те две музике, Хајднова и Бонеринијева, додирују се само на тим таквим истуреним тачкама, док се изван тих тачака свака одмотава независно из свога повесног повесма. Ко зна: да је сачувана драгоцена преписка Бонерини—Хајдн можда бисмо у једном од тих писама сазнали за тачан датум настанка ове симфоније, — што ће се ускоро, како слушалац може и очекивати, показати као врло потребна и на жалост недокучива чињеница. Али не заваравајмо се околишењем и поставимо битно питање: ко то ту скаче? ко то ту говори? ко заводи Хортензију?

II СТАВАК

andantino con moto

Je déteste les menuets
menus et.
Ја сам Бонерини. Мрзим своје име и менуете
и немојте да ме именујете
друкчије него као оног који се усудио
обрубити бок Ерини
— јама и.
Само луђи и луђи схвата моју
бескрајну меланхолију мужика
кога под маљем ужитка
и властита музика
мучи ка —
конима. Најбоље је да послушаш:
греши у нашем послу шаш
— авом свако ко у песми саопштава иикакав видљив смисао.

(Иако означен темпом андантина, што наводи на помисао о **ходању**, овај савршени ставак је истинска равнотежа оном славном Бонеринијевом **менуету** који можете још увек чути на нашим радио станицама које се задовољавају провереним глазбеним менијима. Зато тај ставак ипак треба изводити у ритму који је далеко више равномерно клаћење него одмерено ходање, с

тим што се то клаћење може у свакој секунди откачити и постати фуриозни вртложни поскок и игра. У сваком случају овај став уводи једно ново биће чије кретање није у складу с претходним. То биће не само да се креће, него има и одређене намере у претходно изграђеном декору. Поставља се питање није ли управо то биће аутор оне почетне линије која нас је, неосетно и неповратно, одвојила од остатка света. У истом тренутку примећујемо, захваљујући том бићу, да више не говоримо у првом лицу једнине: лед је пробијен, лет може да почне, дања светла се гасе, пале се ноћна светла, ставак све више постаје стравак.

Посматрајмо за тренутак овај ставак из перспективе музичке историје. Да будем кратак: ја га, управо због тог посебног начина кретања које осећам у њему смештам између почетка другог ставка, алегро, Тартинијевог „Ђавољег трилера" и оног средишњег неодољивог оркестарског поскакивања у „Ђавољем ученику" Пола Динаа. То смештање се оправдава и чистим музичким средствима: Бокеринијев оркестар за који сам већ рекао да не броји више од десетак инструмената налази се тачно на пола пута између Тартинијеве виолине и Динаовог као шипак пуног симфонијског оркестра. Погледајмо сада природу настанка и описа тог кретања за које више немамо разлога да не кажемо да је Јолпазово: Ђузепе Тартини (1692—1770) је причао да му је Ђаво у сну подарио главну и славну мелодију коју је касније, пробуђен, само развио; Пол Дика (1865—1935) је садржај своје симфонијске поеме извукао из свих, а не само Гетеовог Фауста, сам је поводом те изванредно успеле симфонијске поеме говорио о програмској музици и музици-илустрацији које композитора стављају пред сасвим различиту врсту тешкоћа од оних које стоје пред аутором апстрактне или драматичне музике; Бокерини је, међутим, не ослањајући се ни на сањани сан, нити на било какав претходно створени мит, кретање свога Ђавола изразио искључиво музичким средствима. Јер он, изгледа, Ђавола није видео ни у сну, нити у каквој књижевној поеми, него искључиво у црно-белим диркама свога основног инструмента, кроз случајну контрапунктску милост и подударност музичких слова. Зато је његов Ђаво толико стваран и зато управо изазива толику језу, да уживамо и очекујемо с још већим јежењем наставак тог кретања које има довољно врлине да постане скретање, и, најзад, искретање...

III СТАВАК

andante sostenuto — assai con moto

Andante sostenuto. То је привидно исто
-рија наше болести: она
права се дешава
у дому у домовини Кнеза Јолпаза
који без креде без оловке без топа за
неутронизацију идејâ и без топаза
вéштачки вешто паза-
ри пун лавор нашег говора
које онда као говно његово ра
-стура — Nacht! Uhr! —
O sehr feierliche Natur![2]
СОС! Сазвежђе је досегнуто,
шта ћемо сад с њим? Добар бездан,
Данте!

(Поновно повлачење линије које траје само пет секунди краће од уводног, сасвим истоветног покрета читавог оркестра. Тако се коло полако замрсује. Класична симфонија ни пре ни после Бокеринија не познаје такву врсту дословног понављања у два различита ставка, првом и трећем. То понављање се може објашњавати најмање троструко: или као потврда претпоставке коју износи музиколог Карл де Нис да „La Casa del Diavolo" и није била симфонија него троставачна оркестарска свита „извучена" из музике за сценски комад који је имао управо такав наслов, — а ако је тако, утолико боље, јер се том балетском примесом најбоље објашњава почетно кретање, затим поскакивање и, на крају жестоки свеукупни плес којим од увода до последње ноте пулсира цело дело; трећа претпоставка је сасвим моја. То понављање има конструкциону вредност првога реда: оно непоткупљиво опомиње да је сада повучена и друга линија, толико истоветна с првом да више никада нећемо тачно знати димензије простора (и уз то још много тога) у који смо опрезно и неопрезно ступили. Сада поновљено, напротив, ово означавање посредством равнодушних потеза гудалима, јер у томе угланном учествује жичани део оркестра, није лишено осећања и смисла, него, напротив, оном претходном и уводном повлачењу линије даје стварно објашњење и судбоносност, помаже нам да схватимо наш властити корак и. Не би се још могло говорити о лајтмотиву, Вагнеровом, или Берлиозовој Idée fixe, јер тај мотив није никаква певушива и запамтљива мелодија него звучна зрнаста структура без дна, — чиме је њена драматичност и узбудљивост подигнута на невероватан степен. Какву нам поуку нуди Бокерини тим понављањем[3]! Истоветне по боји, јачини, ритму и временском трајању, ове две музичке цаке, до те мере две да постају само једна једина, доказују да ништа никад није исто уколико је у правом тренутку распоређено на право место — у циљу да се изгуби било какво осећање места! Уп: ни механички, од слова до слова, поновљен рефрен у балади није исти уколико се песник потруди да га „искриви" садржајем и распоредом претходних стихова (а да и не говоримо о учешћу гласа који чита). Итд.

Assai con moto. Мотај у чаврндију:
ја тебе ти њега он нас ми ва-
с ви њих они себе ви себе ми себе
он себе ти себе ја себе
А где је Она

?Опет мотај у чаврндију: ја њу ти
њу он њу ми њу ви њу они њу
сви њушкамо а са истока сјанти
велика птица збир свих птица
(доста

!сви у чаврндију: сви све сван сваког
свака свакү свака сваког свани свакү
свака с вукодлаком свани с вукодлачицом
свака с вукодлачицом свани с вукодлачицом
све са овима све са сваким свани са свима
свим свем свам свом овум свршм . . .
Савршено!)

Уфурај Фурије у чаврндију
боље у њу него у лакрдију
белосветску . . . „Хоп хоп хопа

зар ти није лепо у мом загрљају?"
довикује муњевито указан Поланоки
преносећи ме те њега вас и њу (и њу!)
по лањски-
м снеговима и ињу
не остављајући траг стопа!
Хоп! пох! опх! сви се скурвавамо
а сукрвицу ће да опере та оперета . . .
Над зараслом раном
ковитлац златног праха.

(И кад смо помислили да је завршено с изненађењем произведеним дословним понављањем интродукције првога ставка симфоније на почетку трећег, завршног ставка, Бокерини нам приређује још једно, али право, врхунско, непоновљиво изненађење. Изгледа невероватно, али је истинито: у присуству смо, приликом првог слушања овог дела које никада није изведено, чак ни док је Бокерини био жив, једне од најславнијих, најпознатијих музика, једне од оних за коју слободно можемо рећи да је незаобилазан знак на путу упознавања европске музичке традиције. Јер оно што слушамо и чујемо, мада се истовремено питамо: Да ли ми то сањамо? — јесте чувени плес демона и фурија из Глукове опере **Орфеј и Еуридика**, плес демона и фурија који покушавају да зауставе митског певача да се спусти у подземље, прође кроз опасност и избави своју Змијом уједену вереницу. Шта ћемо сад? Прва помисао о плагијату отпала, јер у том случају не бисмо се ни бавили овим чим се бавимо. Не због тога што мислим да плагијат није могућан, чак и у музици, него због тога што музички плагијат, бар онакав какав најчешће сусрећемо[4], има једну сасвим друкчију позадину и природу него онај књижевни (мада ни ту нису рашчишћени сви појмови). Ако бисмо, без околишења оптужили Бокеринија исто бисмо тако, могли оптужити Баха да је плагирао Вивалдија, Хендла да је плагирао неке данас мање познате италијанске композиторе, а Моцарт Михаела Хајдна, Јохана Кристијана Баха или чак Шоберта! Музички плагијат, да скратим, за разлику од књижевног, најчешће изражава дивљење једног композитора према другом, неку врсту повезивања и давања могућности једном делу, или његовом дèлу, да живи даље и жесточије. Треба ли сматрати плагијатом све оне верзије Вивалдијевих **Годишњих доба** које су, на захтев Луја XV великог меломана, настале у Француској, а свака верзија је на различит начин третирала и инструментациј и темпа, до те мере да више нико није ни помињао Вивалдијево име иако се његова музика, и поред свих закулисности, препознавала од првог потеза? Кад је узимао Шобертову[5] мелодију за други ставак свог клавирског концерта К. 39, Моцарт то свакако није чинио због помањкања властите инвенције, него сећајући се и не могавши да **преболи** тог младића кога је упознао још као дете. Најзад, прелетимо ли у мислима кроз малу личну антологију „музичких плагијата" приметићемо једну непобитну ствар: музички плагијат појављује се најчешће у барокном и предкласичном раздобљу, у доба кад су музичари као некаквом чаролијом били обдарени обиљем идеја и кад им долазак до мелодије или ритма заиста није представљао никакву тешкоћу; тешкоће почињу касније, од Бетовена, док је Моцарт још увек тип музичара који компонује без брисања, нека врста непомућене бујице. Пре него што напустимо ово мало размишљање о могућном плагијату с Бокеринијеве стране, треба рећи и ово: да музиколог Карл де Нис, у своме пратећем тексту уз извођење Бокеринијеве симфоније, то питање плагијата поставља равноправно. Према њему, није уопште очигледно да је Бокерини једини „окривљив" за плагирање, у овом случају Глука, него би, према Карлу де Нису, то могло ићи и у супротном правцу. Ако сам лично, можда несмотрено, истакнуо прву могућност, то је због тога што је Бокерини добрих 30 година млађи од Глука, односно он у тренутку премијере **Орфеја и Еуридике**, 1762. године у Бечу, није имао више од двадесет година. Али, док размишљам о свему, немам никакву потврду да се плес демона и фурија налазио у првој верзији Глукове опере; могућно је, зар не, сасвим слободно претпоставити да га је — тај плес — композитор уплео у некој каснијој преради свога дела[6]. Не улазимо дубље у ово нерешено и, изгледа, нерешиво питање и још једном зажалимо што је изгубљена драгоцена преписка између Бокеринија и Хајдна у којој би се можда могао наћи некакав траг овој неоченкиваној музичкој подударности. Засад

се можемо задовољити само овом метафором: „Да ли се то Ђаво, иначе безгрешан у тим стварима, ипак поновио на два различита места; и, ако се поновио, да ли је то његов обични превид, или израз оне његове расналашне обесности да нам повремено, из милости баци мало златнога праха у очи?"

Али Кристоф Вилибалд Глук је реформатор европске оперске уметности, највећи у тој области непосредно пре Моцарта, први који се супротставио китњастом италијанском стилу и самовољи чудовишних нaстрата и демонијачких певачица; он и није писао неку другу музику осим оперску; с друге стране, Луиђи Бокерини је у своме времену највећи композитор и представник италијанске инструменталне музике без обзира што је већи део свога живота, слично Доменику Скарлатију, провео у Мадриду. Та различитост оперског и инструменталног мишљења и изражавања најбоље се огледа у коди, последњим акордима тог демонског плеса. Док код Глука те коде као да и нема, јер се он, Глук, у својој уравнотеженој, рекао бих античкој уравнотежености, античкој на онај начин како је он схватао ту реч, плашио сваког претеривања, односно да Еринијама и Фуријама не би додао нешто што оне саме не би у стварности свога подземља учиниле како прогоњени Орфеј не би ишчашио свој глежањ и изненадно преокренуо радњу у своју корист — код Бокеринија, чији плес траје готово исто онолико секунди колико и Глуков, дакле непуне три минуте, постоји та кода и то толико истакнута да се готово издваја из целокупног дела и може се посматрати, слушати издвојено. Издвојено, али не због тога што је накалемљена, то ни најмање, него због значаја који има у развоју целе симфоније. У тој коди Бокерини, ако је и преузео Глукову целу демонску плесну схему, из разлога за које сада можемо рећи да нас и не занимају, превазилази свога узора и кроз последњих 96 секунди даје један оркестарски растући финале који једно време подсећа на завршетак једног од годишњих доба Антонија Вивалдија, а већ у следећем схватамо зашто је Пјетро Маскањи морао доћи до онако узбудљивог завршног акорда у својој **Кавалерији рустикани.** Бокерини се још једном појављује као **проводник.** Као што смо малопре установили да га са лакоћом можемо сместити између Тартинија и Пола Дикаа, због начина како је изразио свога Ђавола, — исто га тако, у трагању за том ефектном завршницом, можемо ставити између Вивалдија и Маскањија. Јер његова кода није оно класично, како смо навикли, ударање оркестра, које је уосталом изванредно узбудљиво јер има у њему чисте звучности без садржаја, него се читава Бокеринијева кода састоји од продужене мелодије која као да узима од једног композитора (Вивалдија, чију је музику Бокерини морао познавати, али можемо претпоставити и да није!) и једног другог композитора (Маскањија) који ће се родити тек добрих стотињак година после њега! У првом случају Бокерини узима, или преузима, у другом случају он даје, или предаје. Таква врста разменâ, будући изведена средствима универзалног језика, увек погађа срце онога који слуша. Зато Бокеринијева кода и може да буде упоређена не само са златним прахом, него чак са сувишком златнога праха који пада по нама у тренутку великог уживања у осећању да се нешто догодило, и да и није битно што нисмо схватили да ли је она претходно повучена линија, а за њом још једна, сенка Ђавола који долази удаљавајући се од извора светлости, или сенка Ђавола који одлази приближавајући се извору светлости.

Белешке

[1] Треба можда рећи неколико речи о конструкцији ове симфоније. Традиционална подела на ставке, у овом случају три, сасвим је фиктивна. И не само фиктивна него промишљено фиктивна, јер је таква да би збунила и, рекао бих, залетњала слушача. Сваки од три видљива ставна је „измрвљен" на мање унутрашње целине. То је опомена равна оној, у поезији, кад сонет, на пример, треба видети и тамо где га нема и не видети у сонету само сонет, — кад га непорециво има!

[2] Ово „sehr feierliche" сам узео од Антона Брукнера који је том ознаком одмерио чак више ставана у својим симфонијама, Петој и Седмој, на пример. Ово удаљавање није произвољно него, напротив, указује на нове димензије Бокеринијеве наоко скромне симфоније.

[3] Учинци ових Бокеринијевих понављања равни су учинцима Бахових одузимања и додавања која се дешавају онда кад их најмање очекујемо (нпр. „прешућени" други ставак у трећем Бранденбуршком концерту; „накалемљени" четврти ставак из сонате за виолину и клавсен у коме дотад пратећи и подређени инструмент, клавсен, преузме реч и све до краја не допусти виолини ни да зуцне!)

[4] Не знам да ли је ико написао једну опширнију тезу о плагијату, лишену полемичког и тренутног повода? Могло би се рећи да је плагирање, односно преузимање од претходника или савременика, омогућило музици „развојну повезаност", и логичност у њеној апстрактности, — управо оно чега је поезија сасвим лишена.

[5] Тренутак је да се још једном позабавимо судбином Јохана Шоберта, што сам и најавио на претходним страницама. Два извора података којима располажем, Enc. Britanica и Enc. de la Musique, éd. Fasquelle дају два различита датума Шобертове смрти. Према Е. Б. Јохан Шоберт

је рођен 1740. године, што значи да је умро у кобној двадесет седмој години; Музичка Енциклопедија „продужује" Шобертов живот чак за двадесет година, јер је рођен „оно" 1720! Поуздана је, дакле, *само година смрти*, 1767. Према званичној верзији Шоберт је преминуо, заједно са својом породицом, након, што се најео отровних гљива које је нашао у шуми Сен-Жермен, крај Париза. Постоји, међутим, једна друга верзија, чије извориште *засад* не могу *означити* али ми је допуштено да је укратно изнесем. По тој верзији, Шоберт је заиста имао свега двадесет седам година, био је ожењен и имао две кћерке с којима је живео у Паризу где је његова музичка слава свакодневно расла, до неслућених облина. Међутим, изгледа да је Шоберт одлазио у шуме само привидно због гљива, а у ствари да трага за музиком шумских патуљака чије је чаробне звуке чуо још као дечак у шумама родне Силезије. Поведен тим патуљачким сазвучјима удаљавао се све више у дубине шума, све док се није током једног музичког путовања нашао у близини пиринејских буквика; осетио је да се налази на правом месту. Његов циљ је био да дешифрује музику моћних патуљака **ламињака** и да је прилагоди својим сновима и замислима које је ионако изводио на клавсену на све веће и веће чуђење својих слушалаца. **Ламињак** (реч која на баскијском језику због завршног К означава множину) долази, изгледа, од грчке речи **lamia** која означава злу жену, фурију, док **ламињак** нису уопште зли, а ако и постају такви то је заслугом човека који у њима види своје непријатеље и, све у свему плаши их се. Шоберт је, дакле, био на најбољем путу да открије кључ ламињачке музике и природно је да се тим истовремено и приближио тајанственим патуљцима, али је морао изазвати и њихову оправдану одбрану. Шоберт је вероватно једини смртник коме су се **ламињак** осветили из поштовања и љубави, понудили су му најсласније печурке и у њима некакав посебни садржај/прах који је помогао Шоберту да, у последњем тренутку, схвати. Да ли је Шоберт говорио нешто о својим слутњама о постојању те неупоредиве ламињачке музике младом Моцарту, кад су се сусрели у Паризу, пар година пре Шобертове смрти? Не знамо, мада је тешко друкчије објаснити Моцартову опчињеност тим човеком кога је срео само једном у животу, и то као шестогодишње дете.

* Карл де Нис је чак категоричан поводом тог питања: „Чак и да је Бонерини чуо „Орфеја" — што је најмање вероватна претпоставка — било би непобитно да је он од тог искуства начинио једну страницу чудновато личну, која нас узбуђује још више, још дубље него Глуково дело."

Наказа

Петар Бречић

У театру је свакаквих наказа — писао ми је Јовица Аћин у наговору да се на **наказу** баци поглед и из назалишног гледалишта. Нема сумње, на позорницу излазе наказе, и то не само оне што их таквима чине маске, него још више она лица што их у одређеном времену не срећује и не покрива закон неког стандарда. Али, видите, ја не знам ниједну наказу што би на позорницама била каква константа, или каква стабилна шифра казалишног говора. Ако се фиксира појединачно, наказа у театру пропада — па се можда и појављује само зато да пропадне. И то не у културним ритмовима дугог времена, него истим оним представама које с њима почињу и онда *без њих* завршавају. У свом појединачном изгледу у примјеру конкретне представе наказа се не одржава, и то стога што је она у догађајном покусу, који ће показати силе и присиле што је стварају, а откриће узорка даје исприку, која онда наказу лишава њене наказности, јер је издваја на страну жртве и на мјесто страдања. Ако је, пак, сама наказа лик силе и принуде, тада се покрај ње артикулира увијек неки закон против ње, и до краја представе она неће издржати: надјачат ће је закон по којему она може бити само привремена. Својим институционалним стандардом у нашој култури театар, дакле, троши наказу.

И управо зато што је позорница градског театра најсигурније стратиште сваке појединачне наказе, њу треба тражити не другдје, него другачије. А методолошки импулс те потраге је помисао да је институционално казалиште у функцији, па и изгледу наказе! А зашто?

Свака умјетност у одређеном времену, на овај или онај начин, показује границу свога говора, било у намјери да границу потврди, било у нападу да је пријеступи. Свакој умјетности намеће се у одређеном поретку граница њенога говора. А казалишној умјетности понајвише, и то стога што гледаоци, као делегати допуштеног, као граничари владајућег, сједе у гледалишту, и што већ својом присутношћу у настанку казалишног чина — а он сваком репризом изнова настаје — имају снажну улогу и контролну функцију. У театарском стандарду једног доба театар сам себе зато поставља као границу свога говора, више него што то чине друге умјетности. А оно што се поставља као граница говора — функционира заправо *као* **наказа**, и управо *као* институција у систему који се свагда осигурава.

Из овога увода већ се види методолошки импулс мога приступа у опису или могућем дискурсу наказе. Ипак, стоји питање: тко је монструм? Какав је онај изглед што га покрива термин наказа? Јер митови и архетипске резерве стално шаљу авети и утваре, па се спонтано сабиру питања **тко** и **што**, кад се каже: наказа. Наравно, ту говор жели скренути изван говора, према стварима, или бићима. Јер оно **тко** и **што** траже ствар и твар, својство и супстанцију, и у

овом случају ликовне опстојности што скупа с нама настањују свијет, и што нас у њему прогоне и док спавамо, или нарочито док опавамо.

Једним завојем тема скреће и у дискурзивни канал **сатанизма,** па онда и на поље теолошке инвективе. Особито зато што шокови романтизма и његових меланбатија нису прошли, и што нас његове инерције још воде ондје гдје би могао бити ђаво кад год желимо рећи оно што други не желе чути.

У тој традицији још влада помисао како стварање помаже врага, па све тамо од раног XIX стољећа и даље вриједи прешутно правило како бити нов значи бити наопак. И премда ова тема, ево, пада скоро до козерије, Бодлер још плаши, јер се и даље чини да **је њега** видио и чуо. А и Хегел је на свом наречју оном Негативном дао лик, и то не само за појам, него помало и за глагол **видјети.**

Владајући позитивизми, баштињени из „знанственог стољећа" упорно нешто шапћу из обрата, и управо откривају оно што су хтјели поништити. У сваком Открићу као да је покренуто оно што га опозива, или чини недовољним. Срећујући најјаснији говор, XIX стољеће хтјело је ушуткати језик немогућег, који се онда из дубине појавио као немогућ језик. Нама се данас чини како је испитивање сатанизма посао једне топографске инспекције по оплошју Позивитног. Можда треба тек мало загребати у блистави слој адеквације, једнакости, рјешења. Наиме, тамо гдје год видимо артикулиран неки **узрок,** можемо тражити и самог ђавла. Јер он је одмах испод Јасног, скривен самим открићем. Он од тада не живи од своје дифузне нејасноће, него управо од очите фигуре Позитивног, што се уздиже изнад њега. Другим ријечима, ђаво је точно ондје гдје стоји упозорење да га нема. Отуда је Бодлеров сатанизам могуће читати по обрату окомице знанственог говора, што је и он сам сугерирао својим **Мачкама,** а што су једним точним покусом успјели Јакобсон и Леви—Строс. А то, опет, значи да се оријентација може извести посве из обрата — само ондје гдје је нејасноћа потпуна, подижу се фигуре Јаснога. На тој точки објављује се и гласовити слом знаности. Монструми нејасног скривају се, дакле, на подручју објашњеног, па бисмо онда скоро могли рећи како су наше јасноће управо маске Монструма. Усталом, Фројд је уочио ту Грешку, као уграђени пропуст у Говору, као мјесто кроз које на хисторијску позорницу излазе двојничке фигуре **наших** наказа.

Али и „нестручно" нахођење, свакодневни живот, свагда слути неку наказу, што је ваљда неки демон истура у свијет. А и митолошко пребивање (свако је пребивање у одређеном смислу митолошко) никад није далеко од **чудовишта.** Штовише, не постоји пребивање без негативног сусједства, које поприма лик чудовишног и које је опасност-као-упориште. А да посве не изађе и да к нама не дође, потребна је нека тантина специјалних послова. Оне примарне немани — фројдовски свагда сувремене — хране се младим дјевојкама. И одмах излази неки витез који их усмрћује у причама завичајних заснивања. Ми, наравно, данас знамо тко је ту у главној улози: не витез који иде и побјеђује, него онај који **прича.** Он је Витез побједе без побједе, онај који помиче границу владајућег говора и тако убија чудовиште текућег презента. Он осваја, и прелази границу, која је пријестоље Монструма.

Ту се, дакле, отвара дискурс **наказе** — ту, на путањи **Говора,** а не у поретку ствари.

То значи: наказност наказе није у њеном саставу (у **њеном што),** ни у њеном изгледу (у **њеном тко).** Наказност наказе је од мјеста и на мјесту гдје она изгледа. Зато је бесмислено питање: тко је она? До ње води само питање: **гдје је она?** То значи како јој „нарав" није у конституцији, него у позицији.

А та позиција се, опет, не тражи геометријским равнањем ни пропорционалним мјерењем. Сигурно нас заводи славна изрека према којој наказа није то што је збрком, него **симетријом.** Али, ако добро промотримо, аналитика што би пратила изобличења с релацијским упориштем симетрије остала би на истом мјесту, с којег је кренула, оно своје прве реченице. Јер, колико би морало бити деформирање да би била наказа? И даље, је ли могуће задње, коначно изобличење? До тих питања морала би се кретати аналитика с оријентиром симетрије, па кад би до њих дошла, што би нашла, што би уопће могла наћи, осим саме симетрије, и управо нужног закључка како све наказе скупа објављују да је симетрија коначна наказа.

Истраживање наказе, према томе, није геометријско, него **хисторијско.** Али како у хисторији наћи оно **где,** што значи мјесто које чини наказу и гдје она једино „живи". Постоји ли то мјесто, појас или зона?

Постоји, и то би у одређеном времену била она крајња линија докле допире владајући говор. На тој црти гдје рјечник једне хисторије додирује само шутњу, избија фантом наказе — крајња избочина одређене хисторије, преко које она даље не може или не смије.

Та црта, наравно, није фиксни обод, него помични обрис, којега узнемирују појединачни продори, испади, изазови. Руб хисторијског говорног округа је лабилан и немиран, па кад се довољно провали или помакне, пропадају све наказе што су фигурирале на њему и што су га чувале. При томе оне не падају на ону другу страну — у шутњу и нејасно, него се обарају међу нас, у блиски свијет фамилијарног, што значи да им је и подријетло одатле, из тог нашег, „блиског" свијета. То је закон наказе: она пропада кад се нађе посве међу нама. Рубна црта коју је она чувала измиче јој ако ту црту Говор провали и помакне: наказа се троши и постоје нормална — пада к нама. Могло би се поставити и правило: како се троши наказа, тако продире хисторија, тако

говор проваљује преко међе допуштеног. И зато у казалишту, на позорници, наказу не убија мач, него Ријеч.

Али како настаје наказа на граници и као граница једног средњег говора, говора што **стационира**, као стање, као поредак, као презент хисторије? С наше стране, уперен у непознато, сређени говор иде до оне границе на којој дира шутњу. Али та шутња није нејезик, и неказано није без „израза". Оно продире к нама, као питање, као сумња, као позив. То је, дакле, кретање двију протуструја, и на мјесту гдје се у одређеном тренутку оне сусрећу — формира се рубна црта на којој судар говореног и неговореног, импакт казаног и прешућеног обликују избочину, израслину, деформирану фигуру: **наказу.**

То је тектонски поремећај система, немирна фигурација, рубни рељеф, што стално уздиже ликове сударних израслина, које су истодобно граница и обрана, и које унутар система штите тај систем, тај сређени и допуштени говор, као што планински вијенци штите долину боравка.

Реках, то је немирна граница, лабилна црта, али сталне функције. Немирна, пак, стога што неизговорено, као забрањено, надире као будуће. Наказе с руба отуда су процесне фигуре, које пропадају и опет настају, већ према томе колико и како прешућено продире у наређени говор, који наређује. Из тога слиједи како је наказа и фигура Времена, и како је заправо на његовим вратима, попримајући просторни лик. А тај просторни лик је лабиринт, краљевско мјесто сваке немани, и уједно доказ како монструм настаје пред пријетњом времена, док систем чује шутњу као говор немогућег, као језик своје немогућности. И зато оно **сутра** претвара у простор, а Сутра које постаје простор јест лабиринт: врхунска стражарница **државе**, коју настоји достићи свака држава.

Истина, има монструма и на границама гдје не стижу оружани чувари. Јер — због исконског мањка, не постоји језик апослутно без границе. А то су оне, бескрајно далеке границе, до којих допире говор пјесништва. — зоне гдје се свака фигура сабире расплињавањем и гдје је заправо само расплинуће — фигура. То је, наравно, задња изрецивост, а стога и задњи час, па отуда и путања поезије као путања задњег часа цијелом линијом одвијања. Ту би монструм био помоћ некном сабирању, савезник очајној души, прва помоћ бићу којега захваћа и распршује цијели Језик.

Али наказа, која је граница владајућег говора у поретку неког реалног сустава припада увијек стратегији моћи и сигурности њених институција. Она је стражар, који не да даље. Пазите, свака је наказа на **улазу.** То је грчко искуство, што показује како свака функционира као **чувар.**

Одатле слиједи како је сваки монструм **страшило,** управо уређај за побуду и одржавање страха. Фигура извађена из најгорег сна да би служила за најоштрије буђење. У томе је парадокс и дјелотворност наказе: она је створена помоћу тамног и неизрецивог у напону човјекова говора, да би га присилила говорити само оно што се жели слушати.

Зато што је страшило, наказа је **мотивирана.** Не постоји монструм напросто, изван сваке очите намјере. А то значи: **гдје је наказа, близу је и газда.** Могућа је и оправдана још једна помисао: наиме, ако је наказа, као страшило, нужно мотивирана, свака нужна мотивација је — наказна, и увијек се јавља у функцији страшила.

Како је за систем — за сређени говор — неговорено или забрањено напросто нејезик, наказа се у уобразиљи, а особито у ликовној презентацији показује као невјеројатан бастард у којему је највише животиње. Јер животиња је биће нејезина. Отуда на монструму рогови, чељусти, папци, репови, што се поредавају уз људске дијелове.

На тај начин бисмо можда могли прилично прецизно — листајући панорамографију Монструма у нашој култури — читати системе и њихове строгости, хисторију у оквирима њених јасноћа, њене досеге и допуштења, зидове њених могућности, конфигруацију, али и тектонику те фигурације, њене мотивације, као ограничења и као **насиље.**

То би били пресијеци у једној динамици, која се наставља. Наказа, дакле, пропада, или се удаљава, појављујући се на другом мјесту, на новој граници изнова заданог говора. Али то потискивање и помицање чини да она никад није трансформација, него деформација: што је увијек знак да је с њом отпор, притисак, читак као Забрана.

Минотаур данас спава. Или је напросто вињета на емајлима. Ни Горгона не плаши, Медузе прати симпатија. Крилати бикови, Кентаури, доста су далеко, јер је секс као говор, као наређен говор, помакао границу. Било је вријеме кад је и Ахил, као и момак Олеандро, био наказа, дакле на самој граници допуштена говора, што значи с функцијом монструма.

И напокон, да би била наказа, она мора бити виђена од онога у кога гледа. На њој је поглед престрашеног, као обиљежје њене појаве. И зато што је њезин поглед упрт у нас, ми је видимо. Иначе, не би је ни било. Али која од њих сада у нас гледа? Монструми што их показују стари сликописи, одавно нам се допадају — значи да су пали на нашу страну: прешао их је наш говор, или: забране су сегле даље од њихових старих стражарских постаја. Уопће, не знамо што бисмо видјели као наказу, па макар стално гледали и филмске хороре. Изледа као да је пред нама видик незатворен монструмом. Али, у овим тоталитарним порецима, свако лице које не види наказу сâмо може играти њену улогу. Човјек је данас, изгледа хисторијски постављен на мјесто Монструма, усред лабиринта, који цијело бесконачно вријеме жели претворити у просторни лик **државе заувијек.**

Тако су пропала гранична упоришта старих, парцијалних, особито оних сенсуалних забрана — секса као говора, на чијим су границама најчешће и највише била чудовишта. Крилати бик је мала маснота. Нестали су институционални монструми, кодифицирана страшила. У овој хисторији она не чувају и не плаше. И отуда, једним очајничким преокретом, удара помисао и бојазан да је цијела наша хисторија напросто **наказа.**

De monstris

Изабрана библиографија

Aldrovandi, Ulysse: **Monstrorum historia cum paralipomenis historiae omnium animalium,** Bonomiae 1642.

Baltrušaitis, Jurgis: **Monstres et emblèmes, une survivance du Moyen Age au XVI^e^ et XVII^e^ siècles,** b. m. i d.

Baltrušaitis, J.: **Le Moyen Age fantastique** Paris, 1955.

Baltrušaitis, J.: **Réveila et prodiges, le gothique fantastique,** Paris 1960.

Bellmer, Hans: **Petite anatomie de l'incosclent physique ou l'anatomie de l'image,** Paris 1957.

Borges, Jorge Luis: **Priručnik fantastične zoologije,** Zagreb 1980.

Bridaham, L. B.: **Gargoyles, Chimeres and the Grotesque in French Gothic Sculpture,** New York 1930.

Briggs, Katharine: **A Dictionary of Fairies,** London 1977.

Bestiaires du Moyen Age (P. de Beauvais, G le Clerc, R. de Fournival, B. Latini, Corbechon), Paris 1980.

Clébert Jean-Paul: **Dictionnaire du Symbolisme animal,** Paris 1971.

Cohn, Norman: **Europe's Inner Demons,** Suffolk 1975.

Colline de Plancy, J.: **Dictionnaire infernal,** Paris et Lyon 1844.[3]

Costello, Peter: **The Magic Zoo,** London 1979.

Daude Cécile: **La chimère en Grece aux VII, VI, V^e^ s. avant J. — G.,** Paris 1960.

Debidour, V. H.: **Le Bestiaire sculpté du Moyen Age en France,** Paris 1961.

Delcourt, Marie: **Hermaphrodite,** Paris 1958.

Erich, Oswald A.: **Die Darstellung des Teufels in der christlichen Kunst,** Berlin 1931.

Friceud, R. P.: **Les malades et les monstres dans la sclupture médiévale,** Bordeaux 1933.

Fuchs, Ernst: **Im Zeichen der Spinx,** München 1978.

Gesner, Conrad: **Thierbuch,** 1563 (faksimil: Zürich 1965).

Gould, Charles **Mythical Monsters,** Lonndon 1886.

de Gubernatis, Angelo: **Mythologie zoologique ou les lègendes animales,** Paris b. d.

Johnston Moses Pitt, John: **A Description of the Four-Footed Beasts,** London 1678.

Kappler: **Le monstre — Pouvoirs de l'imposture,** Paris 1980.

Kappler, Cl.: **Monstres, Démons et merveilles à la fin du Moyen Age,** Paris 1980.

Lascault, Gilbert: **Le Monstre dans l'art occidental,** Paris 1973.

Levron, J.: **Le diable dans l'art,** Paris 1935.

Lulle, Raymond: **Livres des Bêtes,** kritičko izdanje Paris 1965.

Mode, H.: **Fabeltiere und Dämonen in der Kunst. Die fantastische Welt der Mischwesen,** Stuttgart 1974.

Obsequens, Julius: **Prodigiorum liber,** Basileae 1526.

Palmer, Robin: **A dicitionary of fabulous creatures with old tales and verses about them, Dragons, Unicorns and other magical beasts,** New York **1966.**

Paré Ambroise: **Des monstres, des prodiges, des voyages,** Paris 1964

Pieyre de Mandiargues, A.: **Les monstres de Bomarzo,** Paris 1957.

Price, R., Stern, L., Sloane, L.: **Mis for monsters,** Los Angeles 1975.

de Renesse, T.: **Dictionnaire des figures héraldiques,** Bruxelles 1894.

Robinson Margaret W.: **Pictitious beasts, a bibliography,** London 1961.

Romi: **Métamorphoses du Diable,** Paris 1968.

Strohl, H. G.: **Heraldischer Atlas,** Stuttgrat 1909.

Villeneuve, Roland: **Le diable, érotologie de Satan,** Paris 1963.

Warren, James: **The Best from Famous Monsters of Filmland,** New York 1964.

Wendel, F.: **Der Teufel in der Karikatur,** Berlin 1928.

Wolff, E.: **La science des monstres,** Paris 1948.

Зечевић, Слободан: **Митска бића српских предања,** Београд 1981.

[J. Аћин]

Илустрације

1

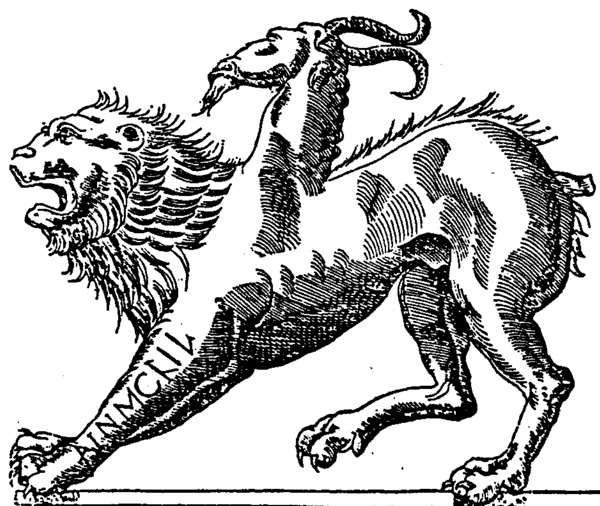
2

3

Сие животное найдено въ Ишпаніи на берегу реки Улеръ 27 генваря 1775 году въ
25 аршинъ длиною вышиною въ 20 аршинъ толщиною въ 16 аршинъ борода длиною въ
3 аршина хвостъ длиною въ 20 аршинъ прежде нежели оно найдено было то ревело
оно такъ громко какъ будто бы несколко сотъ воловъ ревело

4

5

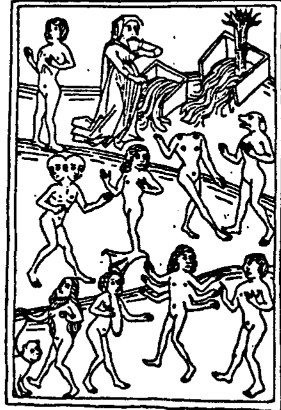


6

7

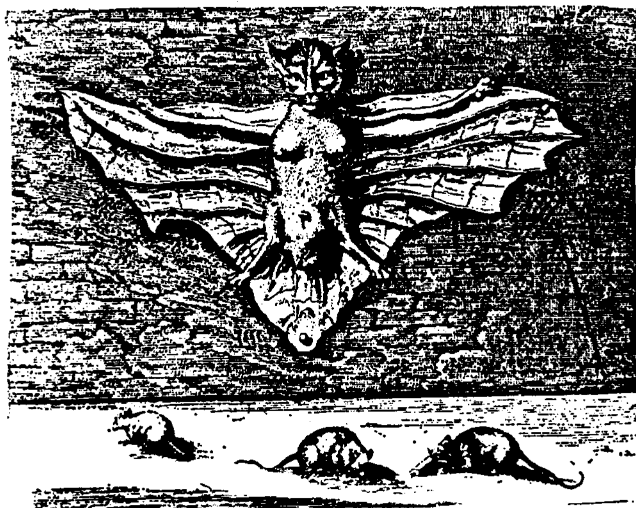
8

9



10

11

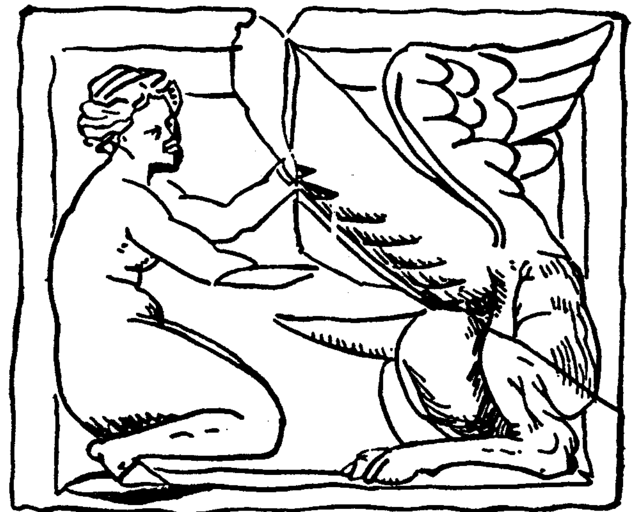


12

13

14

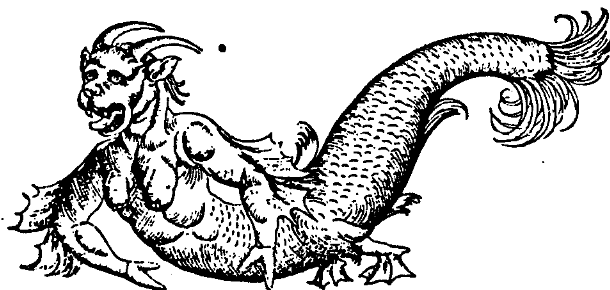
17

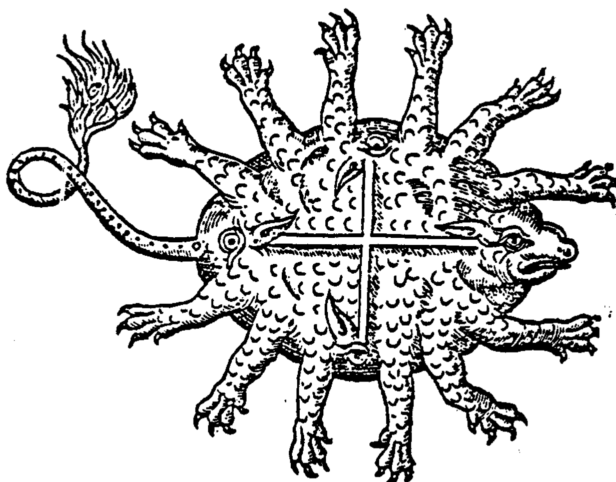


16

21

20


22


23

24

19

25

26